

أدب وفن

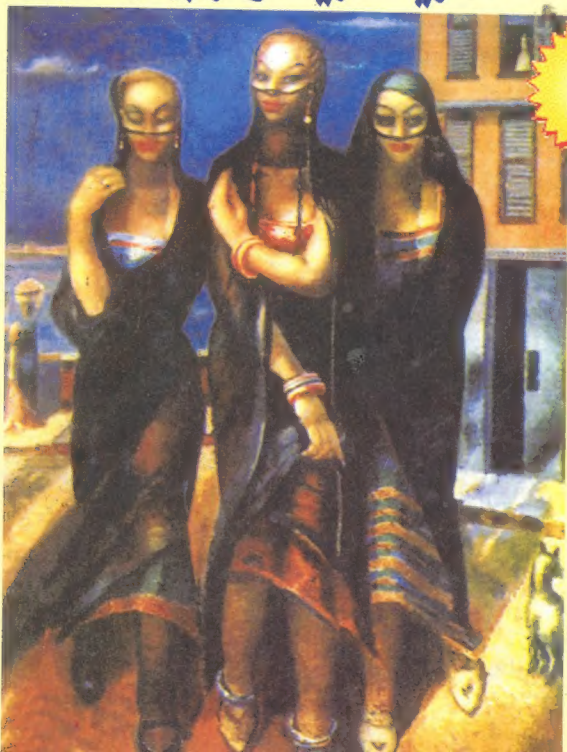
الديمقراطية

الوطنية

مجلة الثقافة

يونيو ٢٠٠٧ - العدد ٢٦٢

اسكندرية ماريا.. وترابها زعفران



عدد
خاص

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٦٢ يونيو ٢٠٠٧



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمى سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى/
طلعت الشايب / د. على مبروك/
غادة نبيل / ماجد يوسف/
د. شيرين أبو النجا

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فني: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامي الفنان الكبير: محمود سعيد
الغلاف الخلفي للفنان الكبير: حامد عويس
الرسوم الداخلية للفنانين الكبيرين: سيف وانلى وأحمد
مرسى

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالي / مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولاراً

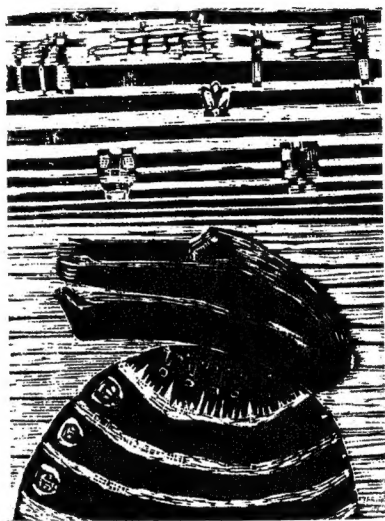
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني،
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت
حرب

القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: الإسكندرية والشعر..... حلمى سالم ٥
- أنا واسكندرية..... إدوار الخراط ١٣
- كفافيس شاعر الشموع..... عيد عبد الحليم ٢٤
- شم النسيم / كفافيس..... ترجمة أحمد مرسى ٢٩
- مزامير..... أمل دنقل ٣٣
- اسكندرية على الشاشة..... محمود قاسم ٣٧
- زهور على قبر الفلسفة..... مهاب نصر ٤٣
- الاسكندرية..... إبراهيم داود ٤٦
- محمد جبريل وتجليات المكان..... عويس معوض ٤٨
- المسحراتى..... مصطفى نصر ٥٢
- امطرى عشقا..... أحمد فضل شبلول ٥٨
- المسرح قرب الموج..... أبو الحسن سلام ٦٠
- معجم مصغر لزيارة أخيرة..... أدونيس ٦٧
- الاسكندرية..... جمال القصاص ٧٣
- الصباح الجديد..... عبد العليم القباني ٧٦
- جسد يؤجل كينونته..... عبد العظيم ناجى ٧٩
- بحرك عجائب..... أحمد فؤاد نجم ٨٤
- المشهد الروائى فى الثغر..... شوقى بدر يوسف ٨٦
- الكلمة..... عبد المنعم الأنصارى ٩٥
- الرحلة المرجاة..... فؤاد طهان ٩٦
- الاسكندرية..... فاروق شوشة ٩٧
- أشياء مشطورة، أشياء محترقة..... محمد حافظ رجب ١٠٠
- ابن بحر..... سيد حجاب ١٠٦
- الاسكندرية..... عبد المنعم رمضان ١٠٨
- محطة الرمل..... فاطمة ناعوت ١١٤
- حركة الفن السكندرى الحديث..... عز الدين نجيب ١١٧
- التلميح والإشارة فى كسر الحزن..... أشرف دسوقي ١٣٢
- ٩ شارع قرادحى..... علاء خالد ١٣٧
- لاسكندرية حنين..... طاهر البرنبالى ١٤٠
- صورة..... أحمد مرسى ١٤٣



الإسكندرية والشعر

حلمى سالم

كانت الإسكندرية محط أنظار العالم كله طوال الأسابيع الأخيرة من عام ٢٠٠٢، ولا تزال. والسبب: افتتاح مكتبة الإسكندرية. الموقع هو نفس الموقع القديم بمنطقة الشاطي، التي تبعد عن محطة الرمل بكيلو متر واحد، حيث يقف تمثال سعد زغلول مشيراً بإصبعه إلى إيطاليا أو اليونان أو إلى الاحتلال الإنجليزي، بينما وجهه متجه إلى فندق سيسيل الذي نزل فيه تشرشل أيام الحرب العظمى، والذي عقد فيه الشاعر عصام الغازي قرانه على الكاتبة سناء المصرى التي رحلت عن عالمنا منذ تسع سنوات، بعد أن قدمت لنا كتابها المهم، الحجاب، كنت شاهداً على هذا القرآن عام ١٩٧٨، وكتبت ليلتها قصيدة أدد فيها بمفاوضات كامب ديفيد التي كانت جارية.

كنت أرقب الاحتفالات المصاحبة على شاشة التليفزيون، وأقيس المسافة القصيرة بين القبة الزجاجية الهائلة التي تتوسط مبنى المكتبة المدهش وبين تمثال الأشرعة المنحطة وعروس البحر، الذي أقامه الممثل فتحى محمود على شاطئ الشاطي، وكنت أحج إليه كلما قادنى القلب أو العقل، إلى الإسكندرية، أبته بعض أسرار الفؤاد وبعض هواجس، النفس ثم أعرج على دكارينو الشاطي، حيث أتلو على امرأة جميلة نصاً من قصوى النوى هو، موقف بحر، إذ:

أوقفنى فى بحر ولم يسئمه

وقال لى لا أسميه لأنك لى لا له

وإذا عرفتك سوى فانت أجهل الجاهلين

والكون كله سوى

فما دعا إلى لا إليه فهو منى

فإن أحببته عنيتك ولم أقبل ما نجى به

وليس لى منك بد

وحاجتى كلها عندك

فاطلب منى الخبز والقميص فإنى أفرح..

كنت أرقب الاحتفالات الصاخبة وأسأل: هل هى اللعوب؟ المدينة التى أعطاهها الإسكندر الأكبر اسمه حينما أمر المهندسين ببنائها فى العالم القديم، والتى شهدت فصولاً من الغرام المميت بين أنطونيو وكليوباترا، والشهود هم: شكسبير وأحمد شوقى واليزابيث تايلور ومحمد عبد الوهاب الذى قال من أجلها، أنا من ضيع فى الأوهام عمره..

العروس التى منحت للفكر البشرى مدرستين مميزتين: فى اللاهوت المسيحى، وفى الفلسفة الإشرافية. وأسألوا البابا شنودة وأفلوطين. ماذا فيها يغوى الأدباء والشعراء، وماذا فى الأدباء والشعراء يغريها؟ المدينة المفتوحة التى لا يزال على أسفلتها آثار أقدم القبارصة واليونانيين والأرمن والإيطاليين. وأسألوا «ريزينيا»، وأسامة أنور عكاشة وأحمد فؤاد نجم الذى قال لها: «لما التاريخ يواكب، ويزاحم بالمناكب، يتعبا فى المراكب وغناوى الضيادين». المدينة الكوزمولوجية التى مازالت معظم محلاتها وفنادقها ومقاهيها تتسمى بأسماء متوسطية، والتى تناسلت إلى أكثر من إسكندرية فى أنحاء العالم كله.

كانت الاحتفالات بافتتاح مكتبة الإسكندرية تزداد صخباً - بحضور نخبة من أصحاب نوبل - وأنا أسأل نفسى: ما علاقة عمرو بن العاص بمكتبة الإسكندرية القديمة؟ وما هو الحبل السرى الذى يربط إسكندرية بالشعر؟ وكيف أغوت لورانس داريل ليكتب لها ومنها رباعيته الشهيرة؟ المدينة التى خايلت إدوار الخراط بين الخفاء والتجلى إلى أن وهبته معظم رواياته وأشعاره، حتى صار يهتف كالمسوس «يا بنات إسكندرية»، ويكتب فى «دانتيللا السماء»:

«المطر متدفقاً على كافييه لآبيه، من وراء زجاج عريض، وصيحتك باسمى، على بخار الكابتشينو الأبيض، زيد القلب الحريف» له معنى؟.

وقبله اعطتنا سيف وأدهم وإنلى، وسيد درويش الذى لحن فيها «بلادى بلادى بلادى،
لك حبى وفؤادى، بعد أن غنى للعريجية والفواغلية. وزنقة الستات. وغنت لها فيروز
«شط إسكندرية يا شط الهوى».

نعم، رحنا إسكندرية زمانا الهوى. والشاهد كافافيس، الذى عاش ومات بها مولعاً
متميماً، حتى صار بيته فيها متحفاً يزوره المثقفون والمندفون، وصار المقهى الذى كان
يرتاده (إيليت) مزاراً للشعراء، كى يروا فيه السيدة التى أحبها- والتى ماتت مؤخراً -
وكتب لها قصائد ما زالت معلقة على جدار المقهى بخط يده. على جدران «إيليت،
ستقرأ قصيدته الشهيرة «شموع»:

«أيام الغد تقف أمامنا مثل صف من الشموع الصغيرة الموقدة

شموع صغيرة ذهبية حارة ومفعمة بالحياة

الأيام الماضية تبقى فى الخلف خطأ حزيناً من الشموع المطفأة،

وأقربها ما زال الدخان ينبعث منها

شموع باردة دائبة ومحنية

لا أريد أن أراها

فهرأها يبعث الشجن فى نفسى

ويشقىنى أن أذكر نورها الأول

فأنظر قدماً إلى شموعى الموقدة

لا أريد أن ألتفت ورأى خشية أن أبصرها فيتملكنى الرعب

وأنا أرى الخط المظلم يمعن فى الطول

والشموع المطفأة سرعان ما تترأى،

تقربها زعفران، هكذا هتف لها إدوار الخراط فى روايته معيداً إلى الأذهان المقولة التى
يردها أهل الشجر «إسكندرية ماريأ، وترايها زعفران». فما سريودها الذى ما أن يشمه
المرء وهو على مشارفها حتى تلعب به النوستالجيا والهوى الدفين فتستيقظ المشاعر
المكبوتة؟. ولماذا عاقبها عبد الناصر بالإهمال والترك لجرد أن محاولة لاغتياله تمت
بها على يد الإخوان المسلمين كما يقول لنا المؤرخون الرسميون - والله أعلم - مع أن
ميدان المنشية (ذا الأعمدة الرومانية العريقة) يتخذ موقعاً أثيراً فى نفوس المصريين،
لأنه المكان الذى قال فيه ناصر «تؤم الشركة العالمية لقناة السويس البحرية شركة

مساهمة مصرية..

أسئلة الإسكندرية حساسة وموجعة . مع أنها المدينة التي أبلعنا عنها إبراهيم عبد المجيد أنه ، لا أحد ينام في الإسكندرية، ربما من شدة القلق، ربما من شدة وشيش البحر، ربما ترقباً للبرابرة الذين وصفهم كافافيس في قصيدته البديعة ،في انتظار البرابرة..

كانت الاحتفالات تزداد صخباً على شاشة التليفزيون، بينما أنظر إلى مبناها الذي تطفح منه نزعة ما بعد حداثة طاغية، وأسأل نفسي: ألا يتناقض هذا الطراز المفرط في حداشته (الذي يتشبه بمركز جورج بومبيدو، ولا يتشبه بمبنى متحف اللوفر) مع المعنى العريق الذي تتضمنه إعادة افتتاح مكتبة الإسكندرية القديمة؟

هذه هي العروس، المدينة التي قلت لها في ديوان «سكندريا يكون الألم»، «إسكندرية الموصوف والواصف» إسكندرية الندى والعواصف، والتي كتب فيها عبد المنعم رمضان واحدة من أعلى قصائده، وكانت سبباً في أن يتهمة «القومجيون، بمعادة العروبة:

تعرف الإسكندرية

أنها نجت

فترشد الفضوليين والأمصار والعسكر والولايات البعيدة

أن رملها تعضه الشطوط

رملهم يتيه في العراء

شعرها ينام فوق الموج

شعرهم ينام تحت قمر الصحراء

هكذا يخشى الفضوليون أن تحوطهم بالماء

أن تسحرهم مثل التماثيل التي في البر

أن تهزمهم

فيسرعون نحو الخيل

يأمرون الجند أن يغادروا إلى الأراضى الجور

أن يستجدوا برملة الأطلال

الا يقفوا إلا إذا توحدت أهدابهم بالرمل

واهتدت ظنونهم إلى مواقع الخيام



هنا يكون أول الفسطاط..

نعم، هنا الإسكندرية، كما تقول إذاعتها كل صباح. إسكندرية التي شق الفرنسيون قائلها محمد كريم. ثم حضر حفل افتتاح مكتبتها جاك شيراك، رئيس الجمهورية الفرنسية: هل هو اعتذار، أم استئناف للغزو بطرائق أخرى غير المدفع، أكثر حضارية ورقة؟ هنا الإسكندرية التي كان فنارها واحداً من عجائب الدنيا السبع. ومثل فيه محمود مرسى وسعاد حسنى واحداً من أجمل أفلام العزلة والضلك أعنى «زوجتى والكلب»، والتي رحل منها الملك فاروق على يخته «المحروسة»، ليبنى بعد ذلك قصراً في مرسيليا ليطل منه على الإسكندرية ويطلق العنان للحنين والدمع.

وحينما كنت في مارسيليا - منذ سنوات قليلة - كانت الإسكندرية على الطرف الآخر من البحر، تكاد عيونى تلقطها، والأنقسام بين المدينتين يمزقنى، حتى كتبت:

«حوالك امرأتان تقاسمتا زيد المتوسط،

وتبادلتا سهر الليل عليه؛

فهذى ترعى النوتتين ومخنوقى النوة وضحايا القرش،

وهذى تقوى القبطان بسرتها وحريق مسرتها والقنص

كان السيدتين تناصفتا حقد الأخوة،

كى تحصد واحدة ميراث الريح وحرب السيطرة على الحوض.

الشبكة ملأى بالفلذ،

من موسى للقرموط مروراً بالسريدين،

وجوهر ما تشهد؛

مقصلة كركم بعد مقاومة.

هنا الإسكندرية التي داعبها يوسف شاهين مرتين، مرة بالسؤال صائحاً:

«إسكندرية ليه؟» ومرة بالاستزادة صائحاً: «إسكندرية كمان وكمان»، وكتب لها محمد

إبراهيم أبو سنة قصيدة «الإسكندر» كأنه يشير إلى الذكر فى الأنثى، ورسم فيها سعيد

العدوى أجمل لوحاته قبل أن يخطفه الموت وهو دون الخامسة والثلاثين. وكتب فيها

محمد منير رمزى قصائد نشر رائدة فى الثلاثينيات والأربعينيات قبل أن يطلق على

نفسه رصاصاً من مسدسه عام ١٩٤٥. لماذا يرحل السكندريون مبكراً؟

هنا الإسكندرية: المدينة التي هام فيها محمود سعيد بسمرة «بنات بحرى»، وكتب لها

أمل دنقل قصيدة تنتهى بارتطام أوراق سبتمبر الذابلة فى حافة أسفلت الرصيف ارتطاماً خفيفاً ومأساوياً.

فى الماكس والدخيلة كان معسكر إعداد القادة الذى علمنا فى الصبا كيف نكون اشتراكيين أهداء، عبر محاضرات على صبرى وإبراهيم سعد الدين وكمال الدين رفعت وحسين كامل بهاء الدين. ويعد ذلك تمرّداً على كل هؤلاء، حينما صار بعضهم جزءاً من نظام السادات أو جزءاً من الحلم المزوق الخريبه وحينما علمنا أن التنظيم الطليعى كان تنظيماً سرياً على الشعب مفتوحاً على وزارة الداخلية، فى حركة معكوسة نادرة، حيث الطليعى أن تكون التنظيمات التقدمية سرية على وزارة الداخلية مفتوحة على الشعب. لقد صدق عبد الصبور، إذن عندما قال: «الدودة فى أصل الشجرة».

طبعاً رامبو مر من هنا، قبل أن يذهب إلى عدن ثم إلى أفريقيا حيث بترت ساقه وهجر الشعر، ويعدده قافلة رامبو مرت من هنا وأقامت فى سان جيوفانى حيث انسلط شوقى عبد الأمير برذاذ البوغاز قبل أن يؤسس الشباب السكندريون مجلة «الأرمنالين»، ومجلة «الأمكنة». وهنا تهاوى جمال القصاص مع داريل ليكتب ديواناً كاملاً يسميه «الإسكندرية: رباعية شعرية»، يختمه بقوله:

«الإسكندرية تفتش عن الإسكندرية

فى الصور المعكوسة

كان قايتباى رضيعاً

كان يبتسم كلما رشح القماط

ويحبو فوق أسوار قلعته

يهددها فى حصنه

وهى تنزع فروة النصوص».

هنا الإسكندرية التى ترابها زعفران، كانت تصخب الاحتفالات، ومعها يتصاعد سؤالان من أسئلة الإسكندرية الموجهة: الأول: هل مشكلة الثقافة المصرية والعربية هى نقص الأبنية الثقافية، أم المنهج الذى يقبض على ما بداخل هذه الأمكنة؟ وإجابته عندي: ليس بالأبنية وحدها تنهض الثقافة المصرية والعربية. والثانى: لماذا إسكندرية أخت الشعراء؟ وإجابته عندي: لأنها غامضة، وعارية ومشاءة، لأن الشعراء يستأمنونها فيقعون على أسنانهم اعتراهاً وغترافاً (بالعين والغين)، ولأن أمها تركتها نهياً للبحارة. إسكندرية أخت الشعر، لأنها يتيمة.



هذا العدد الخاص، هو هدية متواضعة، وهى تحية امتنان وغرام، لهذه المدينة الأسرة. ونحن نعلم أنه قد فاتنا الكثير والكثير مما يمكن أن يقال أو يكتب أو يعرض عن الإسكندرية ومنها وفيها. هذا العدد، إذن، غيضٌ من فيضٍ، ونقطة فى بحر الإسكندرية المتلاطم الأخاد.

الصفحات القادمة ليست سوى عربون، محبة، لمدينة الحب. عربون أولى، ستتلوه استكمالات ضرورية فى مقتبل الأيام. وقصارى هذه الصفحات أن تكون قبلة سريعة على خد المدينة اللعوب.

أنا والإسكندرية

إدوار الخراط

عن الحياة الثقافية في إسكندرية الأربعينيات

من الظواهر التي لم يولها التاريخ الأدبي عندنا كبير اهتمام ما قد أسميه «مدرسة الإسكندرية في الأربعينيات».

وهي الفترة التي عاش فيها الأديب الناقد المترجم مفيد الشوياشي وأصدر فيها مجلته الرائدة «الأدب المصري» في العام الخمسين من القرن العشرين، كما عاش فيها معه رهط من الكتاب والمثقفين.

كنا مندثرون - على امتداد حقبة وجيزة من الزمن - جماعة من شباب الأصدقاء تحدوها طموحات وأحلام جامعة أحياناً ومحكومة أحياناً. ولعلنا - من بقى منا على قيد هذه الحياة - بعد نصف قرن من الزمان، مازلنا نؤرقنا ونمضنا هذه الطموحات والأحلام في تحقيق عدالة كونية واجتماعية تبدو الآن بعيدة المنال وحرية لا تحددها حدود، تبدو الآن مراوغة، وحب (هل تبدو هذه الكلمة بنيلة تقريباً ومبثية الآن) حب يضم العالمين، وأشواق غير مروية نحو تحقيق صنوف من المعرفة، والشعر، والكتابة، جديده كل الجدة وغير مسبوقه، وهي في الوقت نفسه عريضة المحتد في جوهر كامن من الروح المصرية.

كنا من أبناء جيل واحد، فلعل أكبرنا سناً قد ولد في مطالع العشرينيات وأحدثنا عمراً في الثلاثينيات.

كان منا من شغل بالفلسفة وعلم النفس، مثل مصطفى صفوان والذي كتب - بعد ذلك - أعمالاً مرموقة في الاتجاه اللاكائي من علم النفس التحليلي من أمثال «اللذة والكينونة» و«اللاوعي» و«كاتبه» ودراسات عن أوديب، وترجم «عطيل» إلى العامية المصرية،

وسامى على الذى أسس مركز البحوث النفسجيمية فى جامعة بارس، وكتب أكثر من عشرة مؤلفات منها، الجسم الواقعى والجسم المتخيل، والحلم والانفعال، والإسقاط، والحييز المتخيل، له مدرسته الفكرية الخاصة به التى تجمع بين التحليل النفسجسمى وبين التحليل الفلسفى، وله تلاميذه ومريده فى أوروبا وأسبانيا وأمريكا اللاتينية، ترجم للفرنسية اشعار الحلاج والنفرى وابن عربى وأبى العلاء المعرى، وقد كان فى الأربعينيات - ومازال حتى الآن - مشغولاً بفن الرسم والتصوير وله معارض فنية فى سويسرا وإيطاليا عرض فيها النزر اليسير من مئات اللوحات يقوم فيها الخط العربى - واللون - مقام الأحوال الصوفية.

منذ تلك السنوات البعيدة كانت الإسكندرية تحمل البذور المخصبة لهذا الإسهام الثقافى والفنى الثرى.

كان منا من عمل فى ساحة الأدب الإنجليزى والنقد العربى مثل محمد مصطفى بدوى الذى غير من خريطة الاستعراب فى انجلترا، وحوله بالفعل من دراسة للغة أثرية ومتخفية إلى معرفة ودراسة للأدب العربى الحى المعاصر، فى تلك السنوات كان بدوى يكتب الشعر ويغامر بزيادة لعلها مازالت غير معروفة كما ينبغى لها أن تعرف وأن تدرس فى اجترح موسيقى جديدة للشعر العربى، تلتزم التفعيلات الخليلية أساساً ولكنها تبدل من أوضاعها وترتيبها، وتبقى على موسيقية خاصة وجديدة فيها، دون أن تتخلى عنها قط إلى ما كان يسمى عندئذ بالشعر المنشور، أصدر فى ذلك ديوانين «رسائل من لندن» و«أطلال» وأصدر مختارات من الشعر العربى الحديث، مازال مرجعاً فى بابهِ، وتاريخاً للأدب العربى الحديث بالإنجليزية ودراسات وترجمات فى النقد.

كنت عندئذ أكتب قصيدة النثر - بعد أن جريت يدي فى الشعر الممودى الخالص والشعر متراوح القوافى والتفعيلات على نمط مدرسة أبو لؤ - وأكتب الصياغات الأولى لقصص ظهرت بعد ذلك بأكثر من عشرين ماماً فى كتابى الأول، حيطان عالية.

وكان معنا - وربما كان يسبقنا - الراحل محمد منير رمزى الذى كتب قصيدة النثر على نحو مجلد مازال نضراً وفعالاً رغم أن صاحبه قضى على حياته على أثر خبرة حب فاجعة نشرت شعره بالتعاون مع بدوى فى كتاب بعنوان اخترته له «جريق الرماد» صدر بعد رحيله بخمسين عاماً.

كانت قراءتنا المتبادلة لأشعارنا - وأشعار غيرنا - رصيداً روحياً لمعل ما زال يمدنى حتى الآن بالشجاعة بإزاء محن كثيرة.

وكان من مدرسة الإسكندرية شاعر مصور تشكيلي كبير، هو ناقد ومترجم أيضاً من أوائل رواد الشعر الحر أو شعر التفعيلة بإيقاعاته المجددة، وريادته في هذا المجال ليست فقط من حيث التاريخ بل هي أساساً من حيث جدة وحدانية الرؤى الشعرية فضلاً عن صياغاتها الطليعية. نشر أحمد مرسى كتابه الأول «أغاني المحارب» في ١٩٤٨ في الإسكندرية، وظل يكتب شعراً لم يجمعه في كتاب بمنوان «قطوف من أزهار حقول الأسيرين»، إلا في ١٩٩٦ وبعد أن انقطع عن كتابة الشعر وانصرف إلى التصوير لطوال ثلاثين عاماً، عاد منذ أعوام قلائل إلى انبثاق ينابيع الشعر الثر الفنى في أربعة دواوين (حتى العام ٢٠٠٤) «صور من اليوم نيويورك»، و«مرآى البحر الأبيض»، و«الجيري يعرض صوراً مسروقة»، و«بروفة بالملايس لفصل في الجحيم».

وكان منا من كان محباً للادب والفن والفكر، لا يحترف أمراً منها، بمعنى من المعانى وإنما بهواها جميعاً - ما أقوى هذه الغواية إن ظل مخلصاً لهواه شأن العشاق المنزهين أنفسهم عن كل غاية أو غرض إلا الهوى.

من هذه المدرسة أيضاً على نحو من الأنحاء الضريد فرج، وقد بدأ شاعراً وعرفته في أول الأمر عندما ترامى إلى نيا أشعاره الأولى بمدافها الرومانتيكى الرقيق، وتوثقت بيننا أواصر قوية.

وعلى غرار ذلك كان منا محمود مرسى وقد انقض على الساحة الإسكندرية ممثلاً مسرحياً قام بدور أوديب الملك المفقود على نحو كان له دويه ووقعه الكبير.

لن يفرغ تعدادى لأعلام من مدرسة الإسكندرية في الأربعينيات فقد كان منهم كامل صليب الرمالي الذى كان من أوائل رواد الموسيقى المصرية السيمفونية، ولا حاجة بى للتعريف بتوفيق صالح السينمالي الكبير، أما الفنان التشكيلي الذي عاش ومات مغموراً ومشرداً وعظيماً فهو أحمد زغلول.

ومن أواخر من رفضوا لواء هذه المدرسة الراحل فتح الله خليف الذى درس ودرس الفلسفة في مصر وبيروت وأسس قسم الفلسفة في كلية العلوم الإنسانية في قطر، والراحل حبيب الشارونى الذى نهض بدور مرموق في بحث وتدريس فلسفة الجسد عند أكثر من تيار فلسفى حديث.

ومنهم أيضاً على نحو متأخر نسبياً فى الزمن عطية القاص والمترجم والناقد وشفيق
مجلى الباحث المتعمق فى الأدب الانجليزى والراحل محمد عبد المتعال قidal النبى
المعلم الكبير.

كنا فى تلك الحقبة - هل مازلنا؟- سواء كنا متمردين وثواراً، أو كلاسيين النزعة
وعارفين بالتراث نقيم فى خيالاتنا وواقعنا عالماً ما كان أجمل سطوعه وأملأه بالأمل...
لا ننسى مع ذلك أن تلك الحقبة كانت حقبة الحرب العالمية والحركة الوطنية الثورية
معاً، كنا نهتف ونعمل على سقوط الاحتلال الانجليزى والاستغلال الطبقي فى الوقت
الذى نعرف فيه كبار المثقفين الانجليز الذين كانوا يترددون على الإسكندرية ويعمرون
المجلس البريطانى بمحاضرات فى غاية الدقة والعمق- ونتردد نحن على المعارض
الفنية فى دار الصداقة الفرنسية، وفيها عرفت أولى لوحات الجزار وندا ورافع وسيده،
وسمعت أشعار بونفوا وشحادة، وكنا ننتظر بشغف ولهفة الحفلات السيمفونية فى
سينما محمد على - هى الآن مسرح سيد درويش - تقيمها أوركسترا بالستين، وعروض
الباليه التى خلدها بعد ذلك سيف وانلى فى لوحاته المشهورة.

لكننا لم نكن ننتمى إلى نخبة متعالية من أصحاب الجباه العالية، بل نحن جميعاً من
أولاد حوارى غيظ العنب وراغب باشا ومحرم بيه - حتى أحمد زقلول الذى كانت لهم
سراية فى ذلك الحى العريق - كنا نعرف مقاهى بحرى والمنشية، وعلى قهوة فرنسا
عرفنا شاعراً مازال مغموراً هو عبد اللطيف النشار بوهيمياً، مشمت الهمداه، متدهقاً
بسحر حديث طلى لا ينضب له معين.

كما عرفنا فيها أيضاً الكاتب الناقد عزيز الإنتاج صديق شيبوب الذى كتب فى صحيفة
البصير، الإسكندرية (اشتغلت فيها بضعة أشهر سنة ١٩٤٧) كما كتب فى (المقتطف،
والمقطع، وغيرهما، ولم تجمع كتاباته الكثيرة المثيرة، فيما أعلم، فى كتاب أو عدة كتب.
لعل خصيصه مدرسة الإسكندرية فى الأرمينيات هى نفسها خصيصه مدرسة
الإسكندرية العريقة عند شعراء الميزيون الذين كتبوا باليونانية الإسكندرانية - اعتبرها
لغة مصرية - من أمثال كاليماخوس فى العصر الكلاسيكى أو كافافى الذى لم نعرفه
شخصياً، مباشرة، وإن كنا قد عرفنا على نحو ما حوارى العطارين والسلطان حسين
انتمى عاشها كما عاش الإسكندرية المعاصرة والهيكستية فى وقت ما.

سمات هذه المدرسة التى تتحدى الزمن هى على وجه الدقة: إنكار الزمنية، حيث

الشبق بالحياة له أولوية، والنظر أو معاشية اللازمانية في قلب التاريخ، حيث الماضى مائل دوماً والمستقبل راهن ومضارع، وحيث إتقان اللغة له صدارة ومكانة عالية - من غير الوقوع في أسرها أو زخرفه وشيها- ومع أنصارها في الخبرة دون فصل مفتعل، وحيث اليومي العرضي يرتفع إلى سدة الصامى غير الأرضي.

اتصور أن تلك أهم سمات مدرسة الإسكندرية، سواء كان ذلك في الحقبة الإغريقية أو في أريعينيات القرن العشرين الزاهرة، أو حتى الآن.

لورانس داريل سمع عالم الإسكندرية الروائي ببراعة

هناك إسكندرية أخرى تماماً، غير تلك التي نعرفها جميعاً، قد استطارت لها شهرة ذائعة، حتى لا تكاد تذكر الإسكندرية، وخصوصاً في الغرب إلا استرقدت ذكر رياعية لورانس داريل، وأجواءها، وكذلك أسطورتيتها.

لكن لورانس داريل لم يعرف الإسكندرية ولا عرف في روايته إسكندرانيين حقيقيين، في تقديرى، مع أنه كتب مئات الصفحات من ربايعيته الشهيرة، الإسكندرية عنده أساساً هي وهم غرابي، كأنما كتب لكي يرضى نزعاً لا تنتزع عند الكاتب وعند قرائه الغربيين سواء، في اختلاق، وابتعاث خرافة راسخة الجذور عن الشرق، المصطنع الذي يموج ويصطخب بشخوص عجيبه، غير مفهومة، تتقلب بين العنف تارة وبين الخنوع والذلة تارة، ولا تكاد تنتمى إلى البشرية كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافتهم، وتحشد هذه الخرافة الغرابية عن إسكندرية، بأجواء خارقة، يجهد الكاتب في أن يضيف عليها جاذبية غير المألوف، إلى درجة منقصة بل ومقززة أحياناً، فهي جاذبية الخيال المغرق، والجمال المصنوع، والقبح البارز أيضاً.

الإسكندرية عند داريل هي خرافته الشخصية أولاً وأخيراً، خرافة تكونت من مشاهد خارجية التقطتها عين أجنبية أساساً، ومشاهد داخلية تخلقت في نفس منفصلة مبتورة عن قلب البلد وروحها، حصاد خبرة غربية عنصرية مثقلة بانجازات رازحة ورأسخة، لم يعرف داريل من الإسكندرية إلا قشرتها السطحية: بيوت ومكاتب الدبلوماسيين والموظفين والملاك، الفلة الفوقية التي تطفو كالزبد أو الرغبة على عباب مدينة تصور بالحياة، الشوارع والبيوت التي كانت محرمة على أولاد البلد: مواقع، أو

حالات نفسية للأجانب ولأشباه المصريين، أو مجرد استعارات واقنعة للمصريين أو «المتمصرين»، الذين لم يعرفوا من مصر إلا كيف يستغلونها ثم من يدور في فلك هؤلاء: الخدم والبغايا الذين لا يراهم داريل إلا من خارج، من دون مبالاة وبشئ غير قليل من النفور.

أما الإسكندرية الحقيقية التي يسميها، باستملاء متوقع ومنتظر، المدينة العربية، أو بعبارة أدق بالعامية المصرية، «الحتة البلدى»، فهي عنده مشاهد شرقية تلوح باذخة الزينة وغريبة لها وقع الصدمة، لا صلة لها بالواقع، ولا علاقة لها بالفضن الحقيقي. يقول داريل: «أسير في الحى البلدى الصاخب بانوراه التي تشبه الطلعنات ورواحه التي تنهك اللحم» (جوستين ١٩٨٥).

في الحى البلدى المصرى، تتغير رائحة اللحم: النشادر وخشب الصندل والبوقاس والبهارات والسمك (جوستين ص ٦٦). وفي موضع آخر فإن رائحة هذا الحى هي «رائحة المدافن المفتوحة حديثاً» (كليا).

وكما لاحظ بحق عبد العزيز موفى يربط داريل بين أهل البلد، «المتخلفين»، عنده دائماً وبين محض وجود جسدى، أما الأوروبيون فهم متحضرون، خصوصاً جوستين اليهودية المتعاطفة بل المتواصلة على إنشاء دولة إسرائيلية، فهي عنده مرتبطة بما يمكن أن نسميه عقلانية أو تجريداً ذهنياً متسامياً.

داريل يرى الحى البلدى في الإسكندرية على النحو الآتى:

يستنشق مع كل نفس يأخذه خليطاً من روائح التراب والبراز وإفرازات الخفافيش. يرى الميازيب التي تسدها أوراق الشجر. وكسر الخبز وقد نطعت في البوٲ (١) أكائيل من الياسمين صفراء فأقعة البهجة. أضف إلى ذلك تلك الصرخات التي تنبعث في الليل من خلف نوافذ الآخرين في ذلك الشارع الملتوى: البك يضرب نساء.. بائعة العشب العجوز التي تبيع نفسها كل ليلة فوق الأرض المنبسطة بين المنازل المتهدمة.. أنين حزين غامض. الدبيب الرخو للأقدام السوداء العارية وهي تسير ليلاً في الشوارع التي جف فيها الطين..

بإزاء تلك الصورة للحى العربى في الإسكندرية يضع داريل في مقابلها صورة، / ضد للأوروبى، ونعيش نحن الأوروبيين في تناقض مع تلك الحال.. الصيحة الحيوانية المخيفة للسود من حولنا.. إنهم نور سوداء لهم أسنان لامعة وفي كل مكان البراقق والصراخ



والقوّهات المجنونة تحت أشجار الفلفل.. الخيل والمصابون بالجذام..

يرى عبد العزيز موافى إذا أن داريل ديختزل فكرة التخلف الشرقى من خلال ملامح جسدية، اللون الأسود، والجنس. وعلى رغم أنه يقدم لنماذج مشوهة للإنسان الأوروبي فإنه يضع حدوداً لهذه الحيوانية، تبدأ بعدها درجات من التسامى عليها. فالأوروبي هو تعبير عن فكرة الإنسان الذى يتوزع بين الطين والروح، أما الشرقى فهو مصنوع من طين فقط. تبدو لنا جوستين - مثلاً - باعتبارها تجمع بين النقيضين السمو والانحطاط وربما لم تقع جوستين فى الحب على الإطلاق..

ومع إعجاب موافى بداريل فإنه لا يتردد فى أن يرى كيف يقرن الشرق والإنسان الشرقى، بالتخلف والبهيمية والدونية.

ذلك يقابل النشوة اللغوية بل اللفظية المبهرجة المحلقة فى مقاطع شمرية، الجاموس المعصوب بالعينين يدير السواقى فى أبدية من الظلام.. جوانب كاملة من السماء والأرض تتزحزح وتنفث كغطاء أو تنقلب رأساً على عقب. قطمان الغنم تدخل وتخرج من هذه المرايا المعوجة وتختفى وتحفزها صيحات الرعاة غير المرئيين مرتعشة فيها غنة. فيض داهق من صور رعوية من التاريخ المنسى مازالت تعيش جنباً إلى جنب مع تلك التى ورثناها، سحب النمل ذى الأجنحة الفضية تطفو صاعدة تلتقى بوهج نور الشمس. صمت الركود الكامل، ولكن ريف مصر كله يقاسمه ذلك الشموخ الكئيب بالهجران، بأنه قد ترك يتردى ويذبل يصطلى ويتشقق ويتفتت تحت الشمس المتقدمة...

انظر الإيحاء بأن الريف فى مصر مهمل وراكد ولا أمل فيه.

أو عندما يقول:

«وسمعت صوت المؤذن الأعمى، حلو، من الجامع يتلو العبادات، التى يسميها داريل «عبيد» - فهو لا يعنى كثيراً بأن يصدق كلماته العربية، أتصور أن ما يهمه هنا هو مجرد إيقاعها الغريب، صوت معلق كأنه شجرة فى الأهوية العلوية التى ابتردت من النخيل فى الإسكندرية.

«سواء من الخمل المرتعش النابض يقطعها الاشتعال العارى من ألف مصباح كهبرى.. كان الليل يمتد فوق شارع التتويج مثل قشرة من القطيفة. لم تكن هناك إلا أطراف المآذن المضاء ترتفع فوقه بسيقانها الرشيقة غير المرئية - تبدو أطرافها محلقة فى

السماء، ترتعد ارتعاداً هيناً بالوهج كأنما على وشك أن تبسط قبازعها مثل شعابين الكويرا، (كليا ص ٢٥٩).

ليس من قبيل المصادفات الشعرية فقط أن الماذن تشبه شعابين الكويرا عند داريل. وهكذا إلى ما لا نهاية له من الشعر المبرقش المبطن بالغرائبية، والمنطوى أساساً على الرفض والتبديد، والانفصال، والتعالى، بل على الإساءة والتحقير. انظر مثلاً إشارته إلى حميد - الخادم المصرى الذى يفرش سجادة الصلاة فى شرفة المطبخ الذى يقول عنه إنه يركبه الجن. - أنه لا يفتأ يكرر باستمرار «دستور.. دستور»، إذ يصب المخلضات فى حوض المطبخ، لأنه هناك يسكن جنى قوى لا بد من التماس عفوه وسماحه. والجن يقطن الحمام كذلك، وكان حميد يستخدم المرحاض الخارجى، ويستصرخ الجن كلما جلس عليه، بالإذن.. يا مباركين، وإلا سحبه الجن إلى مواسير المجارى، وكان يتحرك فى نعله القديم، مثل ثعبان البوا القابض يتمتم بخفوت (جوستين ص ٨٧).

ينتقل داريل من سخرية الاستهانة إلى التشويه الصريح:

الإسكندرية التى تبدو من الظاهر مسالمة إلى ذلك الحد، لم تكن فى الواقع آمنة بالنسبة إلى المسيحيين. ثم يحكى حكاية مروعة عن رأس زوجة نائب القنصل السويدى التى تدحرج رأسها من حجر بدوية فى طريق مطروح (يقصد مطروح - بالحاء لا بالجيم - ولكن ذلك ما يفعله دائماً).

هذه هى الإسكندرية التى عشت فيها وعاشت فيها عائلتى وعائلات أقربائى وجيرانى وأهل، ملتى، وأجيال من المصريين وغير المصريين، أهى حقاً مكان غير آمن؟ أم أن ذلك تشويه مسموم؟ أما إذا كان يقصد المسيحيين، الأجانب - فهم أيضاً عاشوا فيها، دائماً، بأمان وبلكهنية من العيش كما يقال.

هذا التجنى الغرائبى المبطن بسحر الشعر المصنوع يتحول أحياناً إلى فضيحة حقيقية عندها يصف مشهد وقاع صريح بين اثنين من أهل البلد، بغى وصاحبها كأنما يجرى عليهما - كما يقول هو نفسه - اختباراً معملياً، كأنهما من نماذج حيوانات التجارب، فى أثناء عملية الممارسة الجنسية (جوستين ١٨٧ وما بعدها) أو عندما يصف حياً للبغايا - ليس له وجود، اعترف بعد ذلك فى حديث صحافى، أنه خلط بين هذا المشهد وبين مكان آخر، وليس له حتى صدقية الشعر المصنوع. (١٨٩).

وهو يصف الإسكندرية على النحو الآتى: معزولة على رأس أردوازي ضارب في البحر، لا يسند ظهرها إلا امرأة حجر القمر في بحيرة مريوط، أبنياتها المتصلة من الصحراء المشعثة - تهف عليها رياح الربيع بخفة فتحيلها إلى كثنان من الساتان لا نسق لها وجميلة كمشاهد السحاب - ومازالت الطوائف تعيش وتتواصل: الترك مع اليهود، العرب مع القبط، والشوام مع الأرمن، والطلالينة مع اليونانيين، (بلتازار ص ١٤١ - ١٥٢) فانظر كيف تدفعه أهواؤه إلى أن يسمى المصريين «عرباً» من ناحية، وقبطاً، من ناحية أخرى ولكن لا يسميهم «مصريين» قط، وكيف يساوى بينهم وبين الأتراك والأرمن الذين تمثلتهم مصر حقاً وحولتهم إلى مصريين إسكندريين.

ومع ذلك فإن «رباعية الإسكندرية» التي كتبها داريل - وهو الذي اشتغل في مكتب الاستعلامات (الاستخبارات) الإنكليزية في الإسكندرية - تلقى إشادة وإعجاباً لا أفهمهما من مثقفين وكتاب، اللهم إلا إذا كانوا لم يقرأوها حقاً - أعنى القراءة الحقيقية - ولم يدركوا الخلفية السياسية التي كتبت فيها هذه الرواية التي دس فيها داريل كل السم في الدسم الظاهري. فقد نشرت «جوستين» سنة ١٩٥٧، أي بعد شهرين قلائل من جلاء القوات البريطانية عن مصر وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي البريطاني - الفرنسي - الإسرائيلي على الأخص، ونشرت «ماونت أوليف» سنة ١٩٥٨ أي بعد الوحدة المصرية - السورية فهل من المصادفات البحتة أن داريل يصف تلك العائلة القبطية الإسكندرانية (وهي عائلة صنع أبطالها من محض شطحات فانتازية لكنها موظفة في تقديري توظيفاً مقصوداً لكي تعطي صورة شائكة مغرضة للعلاقات بين مواطني مصر المسلمين والأقباط) وصفاً يكاد يشارف تحريضاً - أو على الأقل إضراراً - لزرع بذور التفرقة والفتنة، وهي الهدف الإسرائيلي المعلن في أكثر من وثيقة.

تشير سحر حمودة في دراسة ممتازة عن «صورة القبطي في رباعية الإسكندرية وفي ترابها زعفران ويا بنات إسكندرية» إلى أن داريل في تصويره لشخصية القبطي يسمى إلى تمزيق هذا الشطر عن الوطن المصري الذي يزعم الغرب أنه لم يستوعب تماماً في الدولة العربية الإسلامية ومن ناحية أخرى يرى ناقد مثل روجر بوين أن الرباعية هي آخر هتاف للأمبراطورية البريطانية الأقلية.

تتعدد أشكال هذا التشويه المتعمد في رباعية داريل، ومن الخطأ الجسيم اعتبار هذه الأقوال والأفعال «تجسيماً» للشخصيات، فهي في القراءة الصحيحة ترجمة لأفكار



كولونياوية أو استعمارية جديدة، إذ أن فلثافوس - مثلاً - يحرص على أن يعدد قائمة المظالم التي يمانئها الأقباط كما يحرص على تأكيد أن الأقباط هم السكان الأصليون والورثة الحقيقيون للأرض، أصحاب الذكاء الأكثر تفضيلاً وهم الأكثر استقامة وأمانة إلى آخر المزاعم المألوفة عند أصحاب العقلية الكولونياوية التي تهدف إلى إرساء الشعار الاستعماري الماثور، ففرق تسدد.

فهناك أيضاً ناروز الذي يتنبأ (أو يدعو) بأن مصر ستعود إلى أصحابها الحقيقيين: الأقباط.

ونسيم - كما رأينا - هو صاحب مشروع تأسيس سلطة قبطية، بالتآمر مع الصهيونيين يبدأ المؤامرة بزواجه من يهودية، بل أن بوجه بأنه مشارك في هذه الجريمة هو وحده الذي دفع جوستين إلى قبول الاقتران به، صحيح أن تصوير هذه المؤامرة كلها يبدو صعب التصديق أو بعيداً عن الإقناع، لكنه في النهاية قائم، يلعب دوراً حاسماً في الرؤية التي يبدها رجل الاستخبارات البريطانية للإسكندرية المختلفة أو المصنوعة وفق أهواء كولونياوية استشرافية وخرائبية.

ومع ذلك فقد أخرج داريل صوت الأقباط الحقيقي، وشوهم ووصفهم بالتعصب والخيانة والمالأة والتواطؤ مع الصهاينة.

وكما أشارت سحر حمودة بذكاء، قلعله كان أصدق بكثير مما كان يتصور عندما قال في مقدمته إن شخصياته لا تحمل أى وجه شبه بأشخاص حقيقيين ■

«كفافيس» شاعر الشموع المضيئة

عيد عبد الحليم

تمثل تجربة شاعر الإسكندرية «كونستانطين كفافيس» حلقة مهمة من حلقات تطور الشعر العالمى فى العصر الحديث، بما قدمه من رؤية فنية تنحاز إلى منطلقات جمالية خاصة متأثرة بالمدسة التكعيبية فى الفن على حد تعبير الناقد اليونانى «ديزموند أوجريدى» والذى يؤكد أن «كفافيس» اعتمد فى سن مبكرة على فهمه للعالم على رؤية وإدراك فنانين ناضجين مثل سيزان وبيكاسو ويراك، ومع ذلك ظل لكفافيس توجهه الخاص نحو الكتابة عما يمكن أن نسميه بـ «شعر المخيلة التاريخية» حيث سجل فى قصائده حياته الشخصية، الفعلية والمخيلة، فى الإسكندرية التاريخية مستفيداً من التراث الشعرى الملحمى كالأوديسا وغيرها وقد ظهر ذلك جلياً فى قصيدته الأشهر، فى انتظار البرابرة، وقد حقق كفافيس، بذلك الإنجاز الشعرى شروط التكعيبية على حد تعبير «أوجريدى» فالتكعيبية لا تحلل الذات إنما هى تنقل دائم بين الذات والموضوع..

قد انشغل شاعرنا منذ بداياته الشعرية بفكرة أنسته الأشياء حيث التوحد مع كل معطيات الحياة، وجعل - هناك - صلة وثيقة عبر خيط الرؤية الشفيف بين الذات المعذبة وهذه الأشياء، وقد تجاذبت هذه الرؤية ثنائية النور والظلام، نرى ذلك جلياً فى قصيدتين من أهم ما كتبهما «الثريا» و«شموع»..

ضد العزلة

فى القصيدة الأولى «الثريا» نراها تتكئ على البعد التصويرى حيث النص / المشهد القائم على بنية وصفية، تدقق فى التفاصيل الصغيرة لتخلق من تناثرها صورة عامة لحالة العزلة التى يعانى منها الشاعر نتيجة لرحيل الأصدقاء والأخوة والأم، وحالة



الفقد هذه ليست عدمية على طول الخط، بل يخرقها سهم نوراني تحاول من خلاله الذات أن شرف رؤيتها نحو المستقبل يقول «كفافى»:

فى غرفة ضئيلة خاوية

ليس بها سوى جدران أريمة

مغطاة بكسوة زاهية خضراء

توجد ثريا رائعة تمتطع بالنور

وتتوهج بالأضواء

كل لسان لهب من مشاعلها

يتأجج بالرغبة العارمة

وينطق بالاشتياق

ومن تلك الغرفة الضئيلة

التي تتألق وسطها الثريا

وتتوهج مشاعلها الساطعة

ليس من المألوف أبداً

أن ينبعث مثل هذا النور الوهاج

كما أن مثل هذا الدفء

بما يثيره من كوامن اللذات

لم يخلق قط للأجساد الوجلة الهيابة،

إذن، لهيب الشمعة، الذى يصوره لنا «كفافى»، يأتي كرمز دال على التمرد والخروج من

أسر اللحظات القائمة المخلفة بالسواد، والقصيدة هى بنيتها تعتمد على عنصر المفارقة

ودينامية السرد الشعرى حيث التنازع بين الصور والمعانى للوصول إلى حالة من الرضا

الإنسانى الذى أفتقده الشاعر لسنوات طويلة.

وتظهر هذه الحالة أكثر فى قصيدته «شموع»، والتي يتحدث فيها عن المستقبل الذى

يطل من شرفات الحلم عاقداً مقارنة بين بعدين زمنيين وهما الماضى بطبيعته

الأسوية والمستقبل المضمم بالحياة،

دأبنا القادمة تقف أمامنا

مثل صف من الشموع
ذهبية ودافئة، ومفعمة بالحياة
أيامنا الماضية تدوى خلفنا،
صفاً من الشموع المحترقة
ما يزال الدخان ينبعث من أقرعها،
شموع باردة، خامدة ومحنية.
لا أريد أن أنظر إليها فيتملكنى الرعب
عندما أرى الصف المظلم يمتد
والشموع المطفأة يتزايد عددها

سيرة حياة

من الجدير بالذكر أن كفافى، ولد فى الإسكندرية فى ١٧ إبريل ١٨٦٣، وكان ترتيبه بين أخوته التاسع والأخير، وكان أبواه من أسرة يونانية ثرية تعمل بالتجارة فى مدينة القسطنطينية، مات أبوه عندما كان فى السابعة من عمره، وبعد ذلك بعامين أخذت الأم أبناءها وذهبت إلى إنجلترا ثم عادت بهم مرة أخرى إلى الإسكندرية وكان كفافى، يبلغ وقتها السادسة عشرة من عمره، وقد عاد مكتسباً معرفة كبيرة بالأدب الإنجليزي وخاصة شكسبير، وجراونج، وأوسكار وايلد، وكذلك اكتسب معرفة قوية باللغة الإنجليزية والسلوك الإنجليزي حتى قيل إنه كان يتحدث باليونانية بلهجة بريطانية، كما ظل يرتدى ملابسه على الطراز الإنجليزي طوال حياته، وقد كان لا يجيد اللغة العربية.

وعند عودته إلى الإسكندرية عام ١٨٧٩ التحق بمدرسة التجارة وفى تلك الفترة اطلع كفافى، على كتب التاريخ والحضارة وبدأ فى قراءة أعمال دانتي، باللغة الإيطالية، وكتب أولى قصائده بالإنجليزية والفرنسية، وفى عام ١٨٨٢ أخذت الأم أولادها وسافرت مرة ثانية إلى القسطنطينية خوفاً من الإنجليز بعد ضرب الإسكندرية واحتلالهم مصر - ثم عادت إليها مرة أخرى عام ١٨٨٥ وعاشت مع كفافى، حتى وفاتها عام ١٨٩٩.
وقد عمل كفافى، فى شبابه لبعض الوقت صحفياً كما عمل مع أخيه الأكبر بيتر، فى بورصة الإسكندرية للأوراق المالية، وعندما مات بيتر، عام ١٨٩١ قرر كفافى أن يحصل



على عمل دائم، وبالفعل التحق بوظيفة كاتب بمصلحة الري التابعة لوزارة الأشغال العامة - في ذلك الوقت وقد ظل في هذه الوظيفة ثلاثين عاماً بمرتب ضئيل، وقد ظل بها حتى وفاته.

وقد كان كفافى يطبع اشعاره في طبعات خاصة يوزعها على اصدقائه، وفي عام ١٩٠٤ نشر اول كتاب يحتوى على أربع عشرة قصيدة، وكان آنئذ في الحادية والأربعين من عمره، لم يرسل أى نسخ من قصائده للنقاد ولكن ذاع صيته في دوائر المثقفين، وفي ١٩١٠ نشر كتابه الثانى الذى ضمنه القصائد الأربع عشرة التى نشرها في الكتاب الأول إضافة إلى اثنتى عشرة قصيدة أخرى.. ولم ينشر أى مجموعات بعد ذلك.

وفي عام ١٩٠٨ استأجر منزلاً ١٠ شارع ابسيوس الذى يعرف الآن باسم «شارع شرم الشيخ» فى حي العطارين وعاش وحيداً فى المنزل حتى وفاته. وفى تلك الأثناء تعرف على «أى. إم. فوستر» الذى كان وقتها متطوعاً فى الصليب الأحمر ومقيماً بالإسكندرية وكان يؤلف وقتها روايته الشهيرة «الطريق إلى الهند» وقد أخذ «فوستر» عندما سافر إلى إنجلترا مجموعة من قصائد كفافى واطلع عليها كل من «ارنولد توينبى» و«د. ه. لورانس» و«ت. س. إليوت» الذى نشر له قصيدة «إيشاكا» وتوفى كفافى، فى ٢٩ إبريل ١٩٣٣.

شم النسيم

شعر: كافافيس

ترجمة / أحمد مرسى

مصرنا الشاحبة

الشمس تلمسها وتسوطها

يسهام ملفعة بالمرارة والأزدراء

وتنهكها بالمطش والمرض.

مصرنا العذبة

هى عرس بهيج

تسكر، وتنسى، وتترزين، وتبتهج

وتقرع الشمس الطاغية.

شم النسيم البهيج، مهرجان البلد البرئ،

يزف الربيع.

إسكندرية بطرقاتها الكثة العبيدة تفرغ.

المصري الطيب يريد أن يحتفل

بشم النسيم البهيج فيهم على وجهه

ومن كل حديد وصوب تنهال

كتائب عشاق المحللة. يزدهم القبارى

والمحمودية الملهمة اللازوردية.
ويغص المكس ومحرم بك والرمل
وتتناقص الأرياف لترى من النوى سيجتذب
أكثر العريات المحملة بأناس سعباء، يهبطون
فى جذل وقور وهادئ.
لأن المصرى يحافظ على وقاره
حتى فى المهرجان،
فهو يزين طربوشه بأزهار ولكن وجهه
ساكن. ويهمهم بأغنية رتيبة
فى جذل. هناك قدر كبير من الفرحه فى أفكاره
وأقل ما يكون فى حركاته

مصرنا ليس بها خضرة غنية
ولا غداير ممتعة أو ينابيع،
وليس بها جبال عالية تلقى بظل عريض..
ولكن بها أزهاراً سحرية تسقط مشتملة
من شملة تباح، فواحة يعطر مجهول،
وعبير تنتشى فيه الطليمة.

وسط حلقة من المعجبين يتلقى المغنى العذب
ذائع الصيت التصفيق الحار
وفى صوت المتهدج عذابات العشق
تتنهد، تشكو أغنيته فى مرارة
من فاطمة المتقلبة أو أمينة القاسية.
أو زينب أمكر المكرات.
وبالخيام المسقوفة والشربات الباردة،
يقضى على الحرارة اللاذعة والغبار.





تمضي الساعات مثل اللحظات مثل جياد مسرعة
 فوق السهل الناعم وأعزافها اللامعة
 مشرعة في حيور فوق المهرجان
 تذهب شم النسيم البهيج.

مصرنا الشاحبة
 الشمس تلسعها وتسوطها
 بسهام ملقعة بالحرارة والأزراء
 وتنهكها بالعطش والمرض
 مصرنا الحنينة
 في عرس بهيج
 تسكر وتنسى وتترزين وتبتهج
 وتقرع الشمس الطاغية

مزامير

أمل دنقل

المزمور الأول:

أعشق إسكندرية
وإسكندرية تعشق رائحة البحر،
والبحر يعشق فاتنة في الضفاف البعيدة

• •

كل أمسية،
تتمسك من جانبي
تتجرد من كل أثوابها،
وتحل غداؤها،
ثم تخرج عارية في الشوارع تحت المطر
فيذا اقتربت من سرير التنهد والزرقة،
انطلحت في ملاحته الرغوية،
وانفتحت تنتظروا
وتظل إلى الفجر
ممدودة - كالنداء
ومشدودة - كالوتر

.....
وتظل وحيدة!

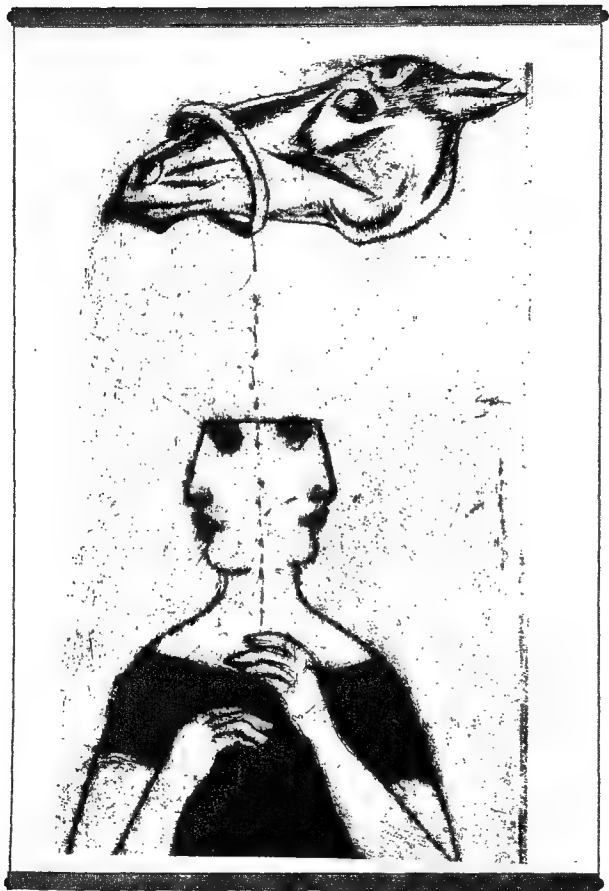
المزمور الثانى:

قلت لها فى الليلة الماطرة:
البحر عنكبوت
وأنت - فى شراكه - فراشة تموت
فانتفضت كالقطرة النافرة
وانتصبت فى خفقان الريح والأفواج
شديان من زجاج
وجسد من عاج
وانفلتت مبصرة فى رحلة المجهول
فوق الزيد المتهتاج
ناديت .. ما ردت!
صرخت .. ما ارتدت!
وظل صوتى يتلاشى.. فى تلاشيها
وراء الموجة الكاسرة.

.....
خاسرة خاسرة
إن تنظرى فى غيبنى الغريمة الساحره
أو ترفعى عينيك نحو الماسة
التي تزين التاج!

المزمور الثالث:

لفظ البحر أعضائها فى صباح اليم



فرايت الكلوم
ورايث اظافرها الدموية
تتلوى على خصلة ذهبية
فحسوت جراحاتها بالرمال
وادفاتها بنييد الكروم.

....

وتميش معى الآن!
ما بيننا حائط من وجوم!
بيننا نسيمات الغريم!
كل امسية..
تتسلل فى ساعة المد،
فى الساعة القمرية
تستريح على صخرة الأبدية
تتسمع سخرية الموج من تحت اقدامها
وصفير البواخر.. راحلة فى السواد الحميم
تتصاعد من هفتيها المملحتين رياح السموم
تتساقط ادمعها فى سهوم
والنجوم
(الغريقة فى القاع)
تصعد.. واحدة.. بعد اخرى،
فتلتقطها وتمد النجوم
فى انتظار الحبيب القديم!

إسكندرية .. على الشاشة الفضية

محمود قاسم

سوف تظل للمدن الساحلية جاذبيتها الخاصة لدى صناع السينما، باعتبار أن البحر متوحد على الأفق، والإسكندرية بهذه المكانة، لكنها في المقام الأول مدينة طويلة، تمتد بطول الساحل من أبى قير إلى ما بعد المعجمي، وقد ساعدت خريطتها هذه علي وجود بحيرة مريوط في الجنوب أن تنقسم المدينة إلى قسمين متباينين، الشمالى منه هو الكورنيش بمن عليه من بشر، أما الجنوبي ففيه يسكن الفقراء وتنتشر الأحياء الشعبية، ورغم أنها ليست بعيدة عن الكورنيش.

وقد خلق هذا سمات اجتماعية اتضحت في منظور السينما المصرية للمدينة بشكل ملحوظ، فقد صارت الإسكندرية بالنسبة للفالبية العظمى من الناس، هي مدينة الغرياء، القادمون للسياحة أو للإقامة العابرة. وعليه فهناك ثلاثة أماكن رئيسية، كانت بمثابة المحور الرئيسى للإسكندرية فى الأفلام وهى:

- كورنيش المدينة، أو الشاطئ وهذه الأفلام بدورها تنقسم إلى قسمين، أفلام تدور أحداثها فى الشارع الرئيسى للمدينة، شارع البحر الطويل، أو شارع الكورنيش، أو هو شارع ٣٦ يوليو حسب اسمه المكتوب على اللافتات والقسم الثانى تدور أحداثه أسفل هذا الشارع قليلا أى على البلاج مباشرة فى الشواطئ، المتناثرة، ابتداء من أبى قير حتى المعجمي فيما سبق والآن يصل الأمر إلى الساحل الشمالى، بشواطئه الثرية.

- ميناء الإسكندرة باعتباره نافذة مفتوحة على العالم، وقد تعاملت السينما مع

الميناء، باعتباره سوق ضخمة مفتوح للعمل، وهو مجاور لحي العمال، والعمالين بالجمرك، ولأنه سوق، فإن الصراعات فيه تشتد من أجل المال والسلطة.

- أحياء الجنوب التى تمتد بشكل قوى أيضاً، ابتداء من أبى قير بمحاذاة السكة الحديد، وحتى محطة القطر، مروراً بمحطة سيدى جابر، ووصولاً إلى أحياء شعبية شهيرة مثل كرموز، ومنطقة اللبان، والقبارى، والمكس، ثم العجمى أيضاً.

ولا شك أن هذا الطول الممتد، قد استبعد مسألة العمق الذى تتسم به المدن الكبرى، مثل القاهرة وصار المكان غالباً سطحياً، بسيط الديكور لا يخرج أن يكون شقة مفروشة أو فندق يطل على الشاطئ.

نحن هنا نتحدث عن المكان، باعتبار أن المدينة منفردة فى جغرافيتها، فليست هناك مدينة أخرى لها مثل هذه المساحة، أو هذه التضاريس الجغرافية التى انعكست على سكانها، حتى المدن الساحلية الأخرى التى رأيناها فى العديد من الأفلام مثل بورسعيد، ودمياط، ومرسى مطروح.

الكورنيش نفسه صار مكاناً للفنادق التى نزل عندها الغريباء فى المدينة، يأتون لقضاء بعض الوقت ولا بد أنهم راجعون إلى مدنهم بعد فترات متباعدة، وفى هذه الفنادق الصغيرة القديمة أو البنسيونات دارت أحداث أفلام من طراز، ميرامان، اسم بنسيون، ثم مراقى مدير عام، وحافية على جسر من الذهب ١٩٧٧.. وأفلام أخرى عديدة دارت أحداثها فى فندق البوريتاج الذى انهدم عام ١٩٨٦، كما أن هناك أفلاماً أخرى دارت أحداثها فى شقق مفروشة تطل على الكورنيش، مثل الشقة التى سكنها عيسى الدباغ فى فيلم، السمان والتخريف، لحسام الدين مصطفى ١٩٦٦، والشقة التى سكنها الطلاب فى أفلام عديدة منها، كهرمان، لسعيد بدير ١٩٥٩ وهناك أماكن عديدة عبارة عن فيلات تؤجر مفروشة أو تؤجر منها غرف صغيرة، مع بقاء أصحابها ساكنين لها مثل فيلم، وفاء إلى الأبد، لأحمد ضياء الدين ١٩٦٢ ومن غير ميعاد، للمخرج نفسه فى العام ذاته.

وقد عكست هذه الأفلام ظواهر اجتماعية كانت مرتبطة بصورة الإسكندرية فى الستينيات على سبيل المثال.. أما الأفلام الأخرى التى صورت الكورنيش فيها رأينا كيف تبدأ علاقات عاطفية بين الشباب فى أفلام مثل، حكاية الثلاث بنات، ، أين عقلى، لعاطف سالم وشياطين الكورة، لمحمود فريد ١٩٧٤، وحيك ناز، لإيهاب لمى ٢٠٠٤، وقد

تكرر مثل هذا المشهد كثيراً، حيث نرى شاباً يمتلك سيارة، يسعى إلى التعرف على فتاة على طريق الكورنيش وتقوم بينهما قصة حب فيما بعد.

وأغلب القادمين إلى الكورنيش لا يعرفون عن الجانب الآخر من الإسكندرية أى شيء أنهم عابرون في المدينة ويعيشون على أطرافها الممتدة نحو الأفق، لا يرون فيها سوى الكورنيش، ولكل منهم حكايته، والكثير من هذه الأفلام تحول الكورنيش إلى جزء من حكاية طويلة فميسى الدباغ جاء هناك للاستمتاع، والهروب من ظروف اجتماعية طاحنة.

أما الشاطئ، الواقع مباشرة أسفل الكورنيش، فهو مكان للتصنيف حيث البلاجات والكبان والشماسى وهو مكان مصنوع في عيون السينمائيين للقادمين من العاصمة للتصنيف وهو مخصص للاستحمام شتاءً وصيفاً، ويكفى أن نذكر أسماء أفلام لنعرف أن هذا المكان صار ديكوراً مفضلاً لدى صناع السينما مثل «أثار على الرمال» لجمال مذكور ١٩٥٤ء، «البنات والصيف» المأخوذ عن قصص لأحسان عبد القدوس، ثم «وسقطت في بحر العسل» لصلاح أبو سيف ١٩٧٧ء، و«معاد إلى الأبد» لإخراج حسن رمزي عام ١٩٦٠ و«أبى فوق الشجرة».. لحسين كمال ١٩٦٩ء، و«معسكر البنات» شوقي ١٩٦٧ء.

وقد ظلت فنادق الإسكندرية الفخمة بمثابة ديكور أيضاً في السينما، فقد تم تصوير فيلم «عصر الذئاب» لسمير يوسف عام ١٩٨٦ بعد إنشاء فندق هيراتون المنتزه، وبدا كأن الفيلم بمثابة رعاية للمكان ومن ناحية أخرى تم تصوير أروقة فندق فلسطين، والحدائق المجاورة له.. وقد ظهرت حديقة المنتزه في هذه الأفلام كمكان رائع للقاء العشاق، وذلك باعتبار الخلفية الساحرة للشاطئ والجسر المصنوع من خشب الأشجار وقد تكرر ظهور هذا المكان في أفلام عديدة مثل «العاطفة والجسد» لحسن رمزي ١٩٧٢ أو «أقوى من الحب» ، وأبى فوق الشجرة، ١٩٦٩ء.

أما عن غرب الإسكندرية، أو العجمى فهو مكان كان له سحره الشديد، قبل بناء مصايف الساحل الشمالى التي امتدت نحو مرسى مطروح في فترة قياسية، والغريب أن العجمى لا يزال مكاناً سياحياً في منظور السينما رغم أنه ازدحم بالسكان الزاحفين من الأحياء الشعبية في الواقع ولكن العجمى صار في منظور السينما بمثابة مصيف متحرر يمكن للنساء فيه ارتداء ملابس البحر القطعتين، وكم ذهب عشاق إلى الشاليهات هناك لممارسة لحظات حب أو عاشوا أحسن أيام حياتهم، ومن هذه الأفلام

العش الهادئ، لعاطف سالم ١٩٧٦، شيء من العذب، لصالح أبو سيف ١٩٦٠، وعجمستا، ٢٠٠٧، أما الأفلام التي دارت أحداثها في الساحل الشمالي فالغريب أنها أقل عدداً من الأفلام التي صورت في أطراف مصر حيث الشواطئ مثل شرم الشيخ والغردقة ولعل فيلم، الجندي، لعلى عبد الخالق ١٩٩٨ هو أحد أبرز الأفلام التي صورت في مارينا..



المكان الثاني الذي دارت فيه أحداث أغلب أفلام السينما المصرية هو منطقة الميناء غرب الإسكندرية وما يقاربها من أماكن مثل الأنفوشي، وقلعة قايتباي، وقاعدة القوات البحرية، ورغم مكاسب هذه الأماكن فإن بعض هذه الأفلام تماثلت مع الميناء باعتباره مكان للرزق والصراع من أجل لقمة العيش مثل فيلم، صراع في الميناء، ليوسف شاهين ١٩٥٥، وحميدو، ورصيف ثمرة خمسة، لنيازي مصطفى وأبو أحمد، لحسن رضا ١٩٦٠ والخبز المر، لأشرف فهمي ١٩٨٢، وكل هذا الحب، لحسين كمال، ١٩٨٨ والصماليك، لداود عبد السيد ١٩٨٥ وفي بعض هذه الأفلام رأينا الصعود الاجتماعي لصماليك الميناء الذين يصعدون السلم الاجتماعي ليكونوا أباطرة السوق والميناء.

وقد تنوعت موضوعات الأفلام التي دارت في هذه الأماكن بالذات فهناك أفلام تهريب المخدرات ومنها، حميدو، ورصيف ثمرة خمسة، ووحوش الميناء، ١٩٨٣.. وهناك الفيلم الغنائي مثل، بنات بحري، لحسن الصيفي ١٩٦٠ وهناك أفلام عن أحوال العمال الذين جاءوا من الصعيد هرباً من ظروف اجتماعية، بحثاً عن لقمة عيش مرتبطة بعمل دؤوب. وكده ملحوظ، مثل كل هذا الحب، والخبز المر، والصماليك.

وتدور بعض هذه الأماكن في أحياء شعبية، حيث يعيش الناس، ويحاولون إيجاد لقمة عيش، فلاشك أن حميدو، والصوّل خميس هما من أبناء منطقة الجمرك أو بحري، وهذا الأخير على سبيل المثال له أسرته وحياته الخاصة وهو يعمل إلى جوار مكان عمله، كما أن إسماعيل يسكن أيضاً في منطقة الجمرك في فيلم، إسماعيل يس في الأسطول، ويسعى لكي يتزوج من ابنة عمه.

أما المدينة نفسها فقد تباينت درجات ظهورها وقد صورها أبناؤها وغير الأبناء من الداخل ومن خلال بيوت الإسكندرنيين الحقيقيين، مثلما فعل يوسف شاهين في فيلمه الأول من رباعيته عن الإسكندرية وهي ظاهرة تحتاج إلى وقفة خاصة حول رؤية



المدينة، أما محمد خان فقد صور منطقة الإبراهيمية وأسواقها فى فيلم «موعد على العشاء» ١٩٨٠، وصورت أسماء الكبرى بعض الأحياء الشعبية فى فيلمها الذى لم يعرض «العنف والسخرية» وظهر حى الجمرك بمنظر مختلف فى سلسلة أفلام «بخيت وعديلة» جاء السينمائيون من القاهرة ليصوروا ماذا يحدث مع «ريا وسكينة» ورغم أن الكثير من المناظر الخارجية دارت فى الإسكندرية، وفوق كوبرى اللبان، فإن الديكور الداخلى وقسم اللبان كان بمثابة ديكور استوديو أفلام أخرجها صلاح أبو سيف، وحماة عبد الوهاب، وأحمد فؤاد.

لكن الفيلم الأهم من حيث عبقرية المكان هو «صايح بحر» لعلى رجب أو هو سكندري يعرف المكان جيداً وقد صور منطقة عمود السورى، وأطراف الشقافة، ومقابر العمود كما لم يصورها أحد من قبل وإيضاً ترام كرموز، وإذا أوردنا إعطاء مثال للمقارنة، فإن هذه المنطقة تم تصويرها كمكان سيامى فى فيلم «وفاء لى الأبد» الذى تدور أحداثه فى الإسكندرية أما فى «صايح بحر» فإن الناس تسكن عند حواف هذا المكان ويبدو سوق القماش، وسوق ما وراء باب عشرين لأول مرة فى الأفلام وظهر ترام المدينة الأصفر بهذه الصورة أيضاً لأول مرة.

من ناحية أخرى فهناك أفلام عديدة حملت أسماء الأماكن فى المدينة مثل «سفاح كرموز لحسين عمارة» ١٩٨٧ وبنات بحرى، وبلطية بنت بحرى، وكوم الشقافة لإسماعيل حسن، جميعها أفلام تافهة لم تصور عبقرية المكان وتختلف فى قيمتها عن أفلام دارت أحداثها فى المناطق الشعبية، لمدينة القاهرة.

زهور على قبر الفلسفة

مهـاب نصر

أقول يا سيدتى:
 حينما يتحول الحب إلى فكرة
 نكون قد قطعنا عشرين فرسخاً إلى يمين الدب
 الكبير
 حيث الأرواح الخفيفة
 على هيئة قوارب.. يتقدمها ملاك المصائر العاطفية
 إن فرجيل العظيم
 يفتح محفظة أشعاره
 ويثبت البكرة في غمازتي يباقرتني المباركة
 ثمك يشرع في القراءة
 إنه عظيم
 إنها مباركة
 أما أنا وأنت
 فسوف نقطع عشرة فراسخ أخرى
 لنواجه الشعوب التأثيرية.. بلعاب عنيد
 لحصاة تؤدب الجيل

.. أيتها السماء
بل أي هذا الخب البطنى فى الغرف الواسعة
لا قرار لوجه
والعمق شاطئ غير مسموع.. كمصابيح موجعة تخرج
الأرواح .. كأنما تريد
مزيداً من الموت
هيا .. أسرعى
خمسة فراسخ فقط
خمسة فراسخ على جسر زهرة النطع الأخيرة،
.....

سيلتى:
الكمل يقتل الحب
وهنا فى القاع
حيث الشعب يضغطنا
اللحم قابض على اليقظة.
هكذا أحصيت خمسة وثلاثين طائراً على الشفة السفلى
.. هذا .. غير شهقات وندوب لا تحصى.

.....
كان صوت يرن فى أذنى
بالأحباب أسرع يا سحابة،
يومها ارتطمت باستغاثة من الطابق العلوى
أوام.. كم كان ذلك مؤثماً.
كنت صغيراً يا سيارتان
وكانت الفلسفة تحترق
راح ذيلك يضطرب فى سعادة ورضاء بال
ناجذاك أمسكا بالعظمة الكبيرة
إنه فرجيل نفسه.. الذى كان يقف على بعد أمتار كسروة
متفحمة.

فى السماء
دست رأسك بين فخذى
لتخفى بشاعة الخطب
- نقرأ «آلام هارتس»
أم «مصارع العشاق»

.....

لا يا سبارتان
لن نسفح دموعا
ولن نرد طعامن الآلهة
ولكن انظر:
هذا الحسك على رأسى
ومدقوقة فى يدى أشجار الخطاة
اسمع: لقد حشوا رأسى بالقش
وجملونى وسادة للأكاثيب
.. الباردة شريت خمرأ
وابتلعت أرطالا من السمك المقدد
ثم جاءتنى فكرة..
نعم ... جاءتنى فكرة
أنا عرية للقمامة
وحيدة ولا يحبها أحد.

السكنديرية

إبراهيم داود

أمام قلعة قايتباي	سيئو النية من الركاب
مع الضباب الذي خرج من البحر	تخيلوا أن بينى وبينها شيئا
ساخنا	جعلنا نأخذ الكنية الأخيرة مما
...	السائق - فقط - هو الذي يعرف كل
ربما لو فرغنا من الشاي	شيء
في هذا المقهى الموحش	كان متعاطفا - من خلال المرأة - معي
ويعد أن نام سيئو النية	هي عائدة إلى بلدها
تكون قد عرفت	وأنا خارج من بلادي
أفنى مستعد للبهجة	
طوال الوقت	
	الهواء الذي أزهدني
لكن الشمس	أكد لها أنني بذلت العمر
كشفت عن تجاعيد	في العراء
في الكلام	وانت أأخاف البحر
جعلتني أتأهب	والنساء
للعودة..	
إلى سريري	حتى عندما استقبلنا القمر



محمد جبريل وتجليات المكان

عويس معوض

زويينة هي الرواية الثانية في أعمال جبريل التي تمثل روايات السيرة الذاتية للكاتب بعد روايته (مد الموج) وإن اختلف التكنيك في الروایتين. وفي (زويينة) يحكى الراوى/ البطل، من رحلة إلى مدينة (مسقط) حيث يعمل هناك محرراً لإحدى المجلات التي يحررها الكاتب الواحد، ومن خلال الرحلة ينطلق محمد جبريل إلى اكتشاف أهالي المكان، ساحباً الذات/ الفرد إلى الكل من عزبة ووصف دقيق للمكان، وعلاقته (بزويينة) البطل الموازى في الرواية.

والمكان هو البطل الضلعى للرواية. وإن كان المكان هو إحدى تقنيات السرد، لكنه هنا يطفو على السطح ليصبح بؤرة الحدث، والشغل الشاغل للكاتب الذى لا يمل الوصف فيه، ومن خلاله أيضاً- المكان - تتساقط الأحداث وتتشابك في بؤرة واحدة المكان - فقط - هو محركها وهو المنطلق.

علاقة المكان بالتكنيك

لعل القارئ يلحظ من الوهلة الأولى أسلوب الفلاش باك/ تيار الوعى، والذي اعتقد أن الكاتب كان في خطته أثناء الكتابة استخدامه. ففي بداية الرواية، عندما تقترب الطائرة من مسقط، نلاحظ بعدها الالتفات والعودة إلى تيار الوعى، بدأت من نافذة الطائرة أضواء الشوارع والدورات وشعلات البترول..

قال الشيخ حمود البنيهاني: أنت تستطيع دخول البلد بأي كمية من النقود أو

الذهب...

وعندما تعلو السلم الألى فى اقتترابه من الطائرة يتذكر وينتقل بتكنيك تيار الوعى إلى داره قبل الرحيل ،كنت قد انتهيت من إعداد حقيبتى، لكنى ظللت داخل الحجرة أتردد فى الخروج إلى الصالة ومواجهت الحديث مع أمى، وأيضاً، وفى الصفحة الثانية من الرواية عندما ينسى البطل / الراوى فى ارتبائه ربط الحزام يتذكر آياه قال للطائرة موعد ولن تنتظرك..

لكنه فور أن يدلف إلى المكان ،مسقط سجن سجن أسواره جبال صخرية مصمته ليس ثمة ما تبدأ منه أو تنتهى إليه..

يتناسى الكاتب ما أراد أن يتخذ من تكنيك تيار الوعى ليشغله المكان إلى السرد المتواصل، وتساقط تداعيات الأحداث، ليصبح المكان هو المسيطر والمحرك ويتلالم هذا مع البعد النفسى والذى اعتقد أن الكاتب تعمد ذلك لإبراز قيمة المكان.

البطل المكان:

إن كان البطل - كما هو معروف - الذى تدور حوله الأحداث أو يدورها، فالبطل / الراوى فى تلك الرواية يقف موقف الراصد، اللهم إلا فى القليل من المواقف التى تضجر أحياناً، كعلاقته (بزينة) البطل الموازى.

ولكن يبقى المكان هو البطل الأوحى المحرك لكل تلك الأحداث، بل والرسم لبعض الشخصيات ، ولن نبالغ إذا قلنا إنه له أثره على كل الشخصيات - وهذا ما يأتى الحديث عنه لاحقاً - فأكثر من ثلثى الرواية - تقريباً - وصفاً دقيقاً لجغرافية مسقط وعمان. لدرجة أن قارئ قد يظنها ضمن أدب الرحلات، وإن كان هناك رابط بين الرواية وذات النوع من الأدب.

كذا المرض التاريخى (لزنجان) بلد المحبوبة (زينة) وما قام به الزوج من ثورة لاسترداده، ووصف المكان على لسان البطل ،مسقط لا تعرف السهر، وبداية مسقط قبل المدينة - على لسان شوقى كمال - مطار تجده البراميل الفارضة، الشوارع ترابية والبنائيات ذات النسق العمانى، الجمار وسيلة مواصلات شبه وحيدة، قول بهجت حسان ،مسقط عبارة عن مجموعة من الأحياء المتناثرة تفصل بينها التلال والروابى... ووصف الكاتب ،قلعة تزوى برج دائرى كبير قديم لونه أقرب إلى الصفرة به فتحات

للمدفعية تهدمت بعض الجدران..

حصن جبرين: ثلاثة طوابق مبنية بالجص والبخور السور من حولها يمتد طويلاً يطل على ما حوله بوابات وفحات للمراقبة...

وهكذا يتضح جلياً أن المكان هو البطل الحقيقي الذي أبهر الكاتب أحياناً، وأحياناً أخرى هو المثير في داخله ومادامت الأشياء المستفزة دائماً هي التي تطفو على السطح ليتلاشى كل شيء أمام قوة هذا البطل/ المكان وسطوته ليصبح هو الشغل الشاغل للكاتب الذي اتخذ من المكان موقفاً عدائياً في البداية، ثم بدأ في التصالح معه عند لقائه بزينة الذي جمع بينهما - أيضاً - الوحدة وقسوة المكان الذي زاد من تعلقه بها.

علاقة البطل/ المكان بالشخصيات:

ليس أدل على علاقة البطل بالشخصيات من مقولة (تاجور) - والذي صدرها الكاتب روايته «نحن نعيش في هذا العالم عندما نحبه». فرغم حب الكاتب/ الراوي لـ (مها) الذي تركها في القاهرة، أصبح كارهها لها عندما ألقته متطلباتها ومتطلبات أسرتها في أسر المكان ذي الطبيعة القاسية ليحصل على المال، ويصبح المكان والوحدة معاً مفجر العلاقة بينه وبين زينة التي جعلت زيارتها له وتعلقه بها من المكان الفقر، جنة في داخله مبمشتها (الحب) والذي رأى بمينها جغرافيا المكان المدهشة، كان يتعايش معه، وينظر إليه نظرة مفارقة وهنا يلعب المكان دوراً في صنع شخصية البطل / الراوي والبطل الموازي/ زينة: فلولا حاجة البطل ما بقي في المكان وما جمعتهم الفرصة.

وقد صنع المكان في (زنجبار) من البطل الموازي / زينة شخصية مفارقة لا تربطها عادات المجتمع المسقط، فهي متحررة بعض الشيء.

والمكان أيضاً هو الذي صنع شخصية (ناصر) الذي كان يتدرب مع الكاتب/ الراوي، وهو الذي حوله لإنسان مطارد من المرأة الجنية التي قطعت عليه الطريق.

وكان يعود إلى قريبات أو يقضى الليل في مسقط يعانى الإحساس بالمطاردة، يتصور المرأة في صعوده إلى الجبل، والمكان - أيضاً - هو الذي صنع شخصية (عبد المال) الذي قرر البقاء في الغربة رغم قسوتها بسبب خيانة زوجته، فتلاشى المكان/ الوطن ليحل المكان/ الغربة وتصبح الغربة هي الوطن.

حتى في الملابس يفرض المكان ذاته على الشخصيات فلو بقيت زينة في زنجبار ربما

كنت ارتدى الشراع، والمكان بطقوسه وعاداته، يفرض حتى كيفية الكتابة في المجلات والجرائد، وهو الذي دفع أحد الشخصيات إلى البقاء للحصول على المال. وهكذا نلاحظ أن المكان بشكل اخطبوطي في تلك الرواية يتغلغل ليسيطر وتتضاءل كل الشخصيات بجانبه ليمر عليها الكاتب سريعاً، وتصبح قصة الحب هي الشعاع الذي حاول الكاتب تسليقه لكسر حاجز الملل الذي عاناه. وفي النهاية أقول إنني حاولت من خلال هذه القراءة أن أقدم مفتاحاً للقارئ وإضاءة حول هذا العمل الذي يحوى في طياته الكثير.



• في العدد القادم •

نصوص ومقالات بأقلام

- د. محمد حسين أبو العلا، د. حسن يوسف، أبو العز الحريري، ليلى العثمان، حسن فتح الباب، سمير درويش، المتوكل طه، عارف البرديسي، محمود شرف، صلاح اللقاني، محمود فتاية، طلعت شاهين.

المسحراتى

مصطفى نصر

ما ادهشنى - عندما تذكرت ذلك - أن الحارة كانت مظلمة ، رغم أن ما حدث كان فى شهر رمضان الذى يسهر فيه سكان الحى كله حتى صباح اليوم التالى .

أحاول أن أتذكر سبب ذلك ، فالمارة كانوا قلة ، حتى الكلاب انزوت داخل البيوت وكفت عن النباح الذى كانت تبدأ منذ أول الليل لغاية آخره ؛ وتتجمع فى أول الحارة وكأنها تقصد حراستها . قد يكون سبب ذلك برودة الجو الشديدة .

كنت استذكر دروسى - ليلتها - فى بيت حسن ابن خالى ، وأنا أخفى يدى اليسرى بين ساقى - كمأدنى وقت البرد - بينما يغطى حسن ظهره ببطانية ويرتدى " جاكيت " قديما فوق " البيجامة " .

استأذنت قبل موعد السحور بقليل للذهاب إلى بيتى القريب . هبطت درجات السلم ، رأيته تقف داخل باب البيت ، تلف وجهها بشال أحمر قديم ، وتمد رأسها إلى الحارة المظلمة فى قلق ، قلت كالمادة : " مساء الخير " . لم تكمل الرد ، وقبل أن أتخطى عتبة الدار قالت : " لو سمحت " توقفت ، ظننتها ستمازحنى ككل مرة تقابلنى فيها ، لكن حالتها لم تسمح لها بالمزاح :

- أرجو أن تستدعى " المسحراتى " لأحدثه .

وصلتنى طيلة المسحراتى المميزة ، وصوته المبحوح آتيا من البيت المقابل ، اقتربت من الصوت ، كان يذكر أطفالا - أعرفهم جيدا - يمتدحهم . ما الذى تريده من المسحراتى ؟ أتريد أن تعطيه شيئا ؟ ربما . لكنها تقف قلقة ، وفى جو شديد البرودة ، وتخفى جسدها خلف هملقة الباب المغلق ، فتتنظر من خلال حديد الباب المتشابك ، ومن فتحات زجاجه الملون المكسور (الذى كسره الأطفال وهم يلعبون) وصلت إلى البيت

المقابل ، كان المسحراتى نحيفا ، يلف وجهه بكوفية ، ومعه شاب يحمل مصباحا ويديه الأخرى دفتر يمليه منه الأسماء : أحمد ، رضوى ، إحسان . والمسحراتى ينشد لكل اسم أبياتا من الشعر ودعاء . قلت مرتبكا :

- امرأة فى البيت المقابل تريدك .

كف عن دق طبلته ، ووقفت الكلمات فوق شفتى مساعده . ابتسم المسحراتى قائلا :

- انتظر ، سأتى معك .

لاشك هو يظنها تريده لكى تعطيه مالا ، أو كمكا أو شيئا آخر .

ووقفت خارج البيت حرجا ، والهواء البارد يجعلنى أتكتك . الرجل يريدنى أن انتظره حتى أدله على بيت المرأة التى تريده ، يخشى أن يتوه عن البيت فتضيع منه الهبة المنشودة .

أخرجت رأسها ثانية لكى تتأكد من أننى أحدثه فعلا .

أذكر جيدا يوم أن جاءت إلى ذلك البيت ، كنت صغيرا ، وكانت جدتى تعيش فى البيت وأنا وأخوتى نقضى معظم الوقت معها . لقد سافرت جدتى بعد ذلك إلى الصعيد ، وتركت الحجرة التى كانت تعيش فيها إلى شقيقها الأصغر - الذى أناديه بخالى - فجعلها سكنا لابنه حسن ، والتى نستذكر دروسنا فيها الآن . سمعت وقتها أن الحجرتين المملتين على الشارع فى الدور الأرضى ؛ ستسكنهما عروس جديدة . والعريس هو " حامد فهيم " الذى يسكن البيت المجاور لبيت جدتى ، مع أبيه وأمه البلهاء .

كان حامد فهيم يعمل زبالا مثل العديد من سكان الحى . أراه عائدا من عمله عابسا ، يسب أمه ويضرب شقيقه الأصغر ، أو شقيقته الصغيرة ، فيجرون منه خالفين . وأبوه هادئ لا يتدخل فى شىء . بعد العصر تقريبا ، يغتسل ويرتدى ملابس نظيفة ، أنيقة . ويذهب إلى دكان " على سمنة " الخياط الذى يحيك له بدله ويبدل معظم شبان الحى . يجتمع حامد مع أصدقائه ، يدخلون أحيانا ، أو يذهبون لحضور حفل زفاف صديق ، أو قريب لأحدهم ، فيدخلون ويضربون البيرة فى الحفل .

حضرت حفل زفاف حامد ، وسرت مع حسن ابن خالى إلى " الكوشة " لكى نطمئن على العروس التى ستسكن بيتنا ، كانت مبتسمة ، كاشفة عن أسنانها ، وعن مدى اتساع

فمها . لكن وجهها كان أسمر ، يميل للاحمرار ، فبدت جميلة في نظريتنا .عدنا إلى البيت مع من عادوا سيرا على الأقدام . فقد كان الحفل في مسرح قريب من البيت . وذهب حامد فهم وعروسه وبعض أصدقاء العائلتين في تاكسيات؛ ليطوفوا حول مسجدى أبى العباس، وسيدى جابر . سيع لقات .

وقفت أم العروس ومعها بناتها الكثيرات ، كلهن أصغر من العروس ، وأم حامد - البلهاء - وأخته وبعض النسوة ، وأنضمت إليهن زوجة خالى وجدتى ، امتلأت دخلة البيت بهن . همست زوجة خالى لامرأة تقف بجوارها ، فابتسمت المرأة ثم ضحكت خجلة وهزت جسدها كله هزات عديدة . ثم جاءت العروس ، كانت مبتسمة فى خجل ، وحامد عابس - كعادته - أسرعاً إلى الحجرتين ، بينما انطلقت الزغاريد ، ورشت أم العروس الملح فوقنا ، وابتسمت أم حامد البلهاء ، لكن لم يسمح لها بدخول الحجرتين مع من دخلن ، فظلت واقفة أمام الباب المغلق عابسة ، تحدث نفسها فى غضب ، ثم سمعنا جلبة فى الداخل ، فقد كان عدد الداخلات كثيراً جداً على الحجرتين الصغيرتين .

زفرت أخت العروس الصغرى ، كانت طويلة وسمراء مثل أختها . قال حسن ابن خالى

- أختها جميلة .

خرجت بعد لحظات أم العروس ومعها عدد كبير من النسوة ، وأغلقت الباب خلفها ، وأبعدوني مع حسن وياقى الأطفال عن الباب ، ثم التصقت النسوة بالبايين . فقد كان لكل حجرة باب من ضلفتين على الطريقة الضيقة .

أخذت النسوة يدققن البايين فى عنف ويغنين أى أغان ، ويقلن أى قول بصوت مرتفع ، المهم أحداث ضجة . شعرت بالخوف والدهشة معا ، فما الذى يحدثه هؤلاء البلهاءات ؟

كاد البايان أن يتحطما من شدة الدق عليهما ، ثم كفت النسوة بعد أن احمرت أيديهن من الدق . سألت جدتى عما يفعلن فلم تجبنى . لكن زوجة خالى قالت فى خجل :
- عندما تكبر ستفهم .

خرجت امرأتان كانتا فى الداخل مع العريس والعروس ، أحدهما أخت حامد فهم المتزوجة والتى تسكن بعيدا عن الحى . أما الأخرى فلم أراها من قبل ، وعلمت بعد ذلك أنها عمة العروس .



ردد المسحراتى كلماته المعتادة وأنا واقف مكانى ، يلفحنى الهواء البارد . سكان البيت الذى ينشد فيه نائمين وهو لا يريد أن ينتهى . وهى كلما لسعتها ببرودة الجو ؛ دخلت البيت وتوارت خلف الضلعة المعلقة .

كان التعارض واضحا بين هانم - العروس - (التى عرفت اسمها بعد ذلك) وبين زوجها حامد فهيم ، فهى أكثر طولاً وعرضاً ، دائمة الابتسام ، ميالة إلى الضحك والمزاح ، بينما هو شديد النحافة ، إذا سار تحس أن به عرجاً خيفاً ، كما أنه لا يطيق المزاح ، لقد بكى فى حفل زفافه لأن أقاربه لم يعاونونه كما كان ينتظر . فأبوه - كعادته - لا يتدخل فى شيء ، وأمه بلهاء لا تعرف كيف تتحدث .

انشغلت أنا وحسن بالعروس الجديدة وأسرتها ، تحدثنا عنهم طويلاً ، عرفنا أن أختها الطويلة السمراء اسمها "سردينة" . تقرب حسن منها وحديثها ، كانت أكبر منه سناً ، لكن حسن أحس بأنها استجابت له .

عند ظهر كل يوم تمتلئ الجدران بالشمس والذباب يغطيها تماماً . كنت أنا وحسن - ابن خالى - نفض الذباب ونصعد الحائط ، ننظر من خلال النافذة الموارية إلى الحجرتين ، رأينا هانم نائمة فوق الأرض برداء عار ، وحامد مستلق بعيداً عنها ، فوق الأرض أيضاً . كان مشهدهما غريباً علينا ، فكأنهما ماتا وهما يحاولان الفرار من شيء ما ؛ فارتعيا على الأرض فى مكانهما الذى رأيناها فيه .

تردد فى البيت بعد ذلك ، أن حامداً أضعف من هانم ، وأنه لا يذهب إلى عمله إذا باشرها فى المساء ، فينام مريضاً ، وتزوره أخته التى تسكن بعيداً عن الحى ، وتأتيه أمه حاملة طبيخها ، فيأخذها منها ويسبها ، ويطردها من الحجرتين ، غاضباً لأى شيء ، فكل تصرفات أمه تضايقه .

وشاع فى البيت - أيضاً - ما تفعله هانم بحامد ، إذ تمازحه كثيراً ، وهو يضييق بها ويثور عليها ، لكنها لا تكف أبداً عن مزاحها معه . يحاول أن يضرها ، لكنه لا يستطيع ، فهى أطول منه وأقوى . تراوغه وتهرب . يعلو صوته حتى يسمعه كل من فى البيت . وتأتى أمها - أحيانا - لفض المشاكل بينهما .

وتغيرت أنا وحسن - ابن خالى - ، كبرنا وأصبحت اهتماماتنا أكبر . تأتى هانم - وهى صديقة لزوجة خالى - تجلدى أكتب دروسى ، واضعاً يدي اليسرى بين ساقي من شدة البرد ، فتسألنى : "أين يدك اليسرى ؟" أو تسألنى عن القرش الأحمر الكبير الذى بلمته

وأنا صغير ، أيام كانت جدتي تسكن البيت هل نزل من أمعالي أم لا ؟
ورأيتها وأنا خارج من باب البيت في المساء ، تضد ثوبها حول ساقها ، فتكشف عن
أعلاهما ، وتسير أمامي وهي تنظر إلى من وقت لآخر ميتسمة ، لكنني كنت خجولا ،
فلم أبتسم لها أو أحدثها ، لكن حسن - ابن خالي - تجاوب معها لدرجة أنه ضربها فوق
مؤخرتها ، فقالت لأمه ضاحكة : " ابنك يريد أن يتزوج " وفهمت زوجة خالي مقصدها
، فثارت على ابنها - أمامي - مما جعلني أخجل منها .

ابتسم لي المسحراتي ، وضع يده فوق كتفي :

- معذرة ، كان لابد من الانتهاء .

كانت عيناى تدمعان من شدة البرد ، سرت معي إلى البيت . قال المسحراتي لهاثم :

- تحت أمرك .

نظرت حولها قلقة ، ثم قالت :

- أدخل .

أسرع الرجل إلى المدخل وقبضته ، بينما مساعده ظل في الخارج حاملا مصباحه .
أخرجت من صدرها مبلغا من المال ، دسته في يده ، قبله الرجل فرحا ، فقد كان أكبر
من المتوقع . قالت :

- ذهب زوجي ليأتي بأمي ، وسيسألانك إن كنت أمليت اسمه مع أطفال البيت
لنتمدحه ، أم لا .

- اسم زوجك ؟

بدا الرجل حائرا ، لا يدري ما الذي حدث ، قالت موضحة :

- لقد كتبت اسم زوجي مع أطفال البيت ، ولقد مدحته - أنت - منذ قليل وكأنه
مطل صغير .

ضحك الرجل وقال :

- فهمت كل شيء .

قلت لها :

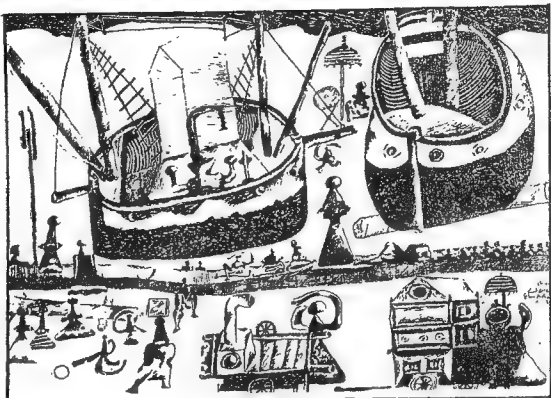
- تريدين شيئا مني ؟

قالت : شكرا .

أمطري عشقا

أحمد فضل شبلول

شفتاك كنز وسؤال
 مرسومتان كالهلال
 وفيهما: النهز .. والرمان
 شربت منهما
 ظلمت للخيان
 من أي كف ارتوى .. يا زلال؟
 تحضبت روعي على نهديك
 يا هواطي الزمان
 تفتحت مواسم الحنين والجمان
 فانبطقت حبيبتي
 وارتسمي على ظلال جبهتي
 نورا يفيض في الأعلى
 يسبح في سماء عشقنا
 وفي الليالي
 حبيبتي:
 هل قلت للمتفاح أن يسقط في فمي ...؟
 أو قلت للعناب أن يجول في دمي ...؟
 أم (لأيس كريم والجاتوه)
 في مساء هرحتي



أم أنه الضنب
 وخمرة ..
 هي هداة الصخب
 يروح أو يجئ في خدونا
 والتين والزيتون والنعناع في عروقنا
 فأنهمري حبيبتى
 على شفاو وحدتى
 تمددي على ذراعى ..
 فلة أو ياسمينه
 فوحى كما النسيم في حدائق الجسد
 تسلكى إلى أنوف الذكريات والغند
 وامطري عشقا ..
 إلى الأبد.

المسرح قرب الموج

أبو الحسن سلام

تمهيد: إذا كان الفكر هو نبض الحياة الإنسانية فإن الثقافة هي نظام حياة الفكر ونبضه وهي نظام لأنها تستند إلى فلسفة أهدافها ووظائفها، فلسفة وجودها ونفسه، وخصوصية ذلك الوجود. وهي نظام لأنها تتحقق بأدوات ملائمة ومتنوعة وذات هوية محددة ومعلومة ولها القدرة على التفاعل مع الثقافات الأخرى تأثيراً وتأثراً لا تذوب خلاله مع تلك الثقافات. لأصالتها من ناحية ولقدرتها على تأمل نفسها مع كل رحلة تفاعل مع الغير، تأمل محتواها ومراجعة عناصرها ووسائلها بوصفها المحتوى الفكري لحضارة الأمة، وتنقية مفاهيمها (الموروثة والمكتسبة) مما قد يعلق به من شوائب ويختلط به من أدران حتى تؤدي دورها المطلوب في ظل الاكتساح العولمي المصطبغ بمنهجية (اليانكي). ولكي تنبض ثقافة أمة من الأمم فلا بد لها من تجديد دماغها، ولكي يتجسد ذلك التجديد تجسيدا عمليا فإن ذلك يحتاج إلى نوع من تعديل السلوك الإنساني عن طريق (التشويق والتشجيع على التخلص من ماض ضار مع اعتناق مستقبل نافع) - بتعبير قاسم أمين - ولأن تعديل السلوك يدخل في إطار علم التربية ونظريات التعلم، لذلك يصبح هنا التمسك بقول سبنسر (لا فائدة من التربية التي تجعل الإنسان مستودعا لغيره) وهذا يجبرنا بالضرورة لفكرة الهوية الثقافية حيث تختلف الثقافة من شعب إلى آخر فإذا كانت تعني لدى الغرب التكامل والتماذج، فإنها تعني بالنسبة للأفارقة الزنوج والمسلمين ثبات قيمهم الخاصة في وجه العناصر والعوامل الاستعمارية المنشأ التي يرون فيها مصادر تشويه.

ولأن الثقافة أداة حفاظ على هوية الجماعات والأمم، لذلك تستमित النخب الحاكمة

فى المجتمعات المحافظة على ضمان ثباتها حرصاً على استقرار الأوضاع التى يقوم عليها أركان نظمهم، التى تكلست وتمحورت حول استغلالهم للغالبية المحطونة. ولأن النخب تشكل دائماً أقلية متريمة على الهرم الاجتماعية فإنها تحيط نفسها بمثقفيها المبررين لسياساتها وفلسفتين لتوجيهها الفكرى وإمارساتها، وهو أمر لم يعد قابلاً للاستمرار - بعد الحادى عشر من سبتمبر وخروج المسخ الأمريكى من قمقم عصور الظلام - ولأن حال المثقفين العرب يدور - غالباً - فى فلك التبرير وهو ما تتضح به مواقفهم من خلال كتاباتهم - خاصة الكتابة الإعلامية - أو من خلال كتاباتهم الإبداعية فى مجال الفناء الوطنى والسياسى والمهرجانائى ومن خلال كتاباتهم المسرحية التى لا تتصل فكرياً أو لغة أو أسلوباً بخصوصية المكان أو البيئة. ومن ثم تفارق هوية الأمة. وهذا البحث وقفة تأملية أولاً وتحليلية أمام أعمال مسرحية لكتابات سكندرية بهدف اكتشاف صورة الإسكندرية، روحها، عبقها التاريخى المنبع. هل فى تلك الكتابات ما يدل على هويتها الثقافية، على خصوصيتها أم أنها سقطت فى حضن (الثالث المرفوع).

الثالث المرفوع ثقافتنا المعاصرة

- دراسة فى مصادر الثقافة المسرحية -

مقدمة فى ثلاث لزوميات:

١ - لزومية فكرية: قام الفكر الفلسفى اليونانى القديم على مبدأ العلية تلك التى ارتكزت بدورها على ركائز مبدئية: مبدأ الهوية - مبدأ عدم التناقض - مبدأ الثالث المرفوع).

هإذا نظرنا إلى كتابات المسرحيين نظرة منهجية من منظور (العية) سوف نجد انفسنا نتساءل: أولاً هل لها هوية؟ أى صفات وحدود خاصة بها تميزها عن غيرها كما نقول مثلاً (ديكة لبنانية أو عبث أوروبى أو عبث أمريكى أو ترانتيلا إيطالية أو فالس غربى أو موشح أندلسى) ونسأله ثانية هل الكتابات المسرحية السكندرية تقوم على مبدأ التناقض؟ بمعنى هل هى مسرح أو لا مسرح. فالأصل أن تكون مسرحاً ولا شئ غير ذلك كأن تكون مسرحاً ورواية ومسرحاً وسيناريو أو مسرحاً ومسمعاً إذاعياً فى وقت واحد. ثم نتساءل أخيراً هل هى كتابات مسرحية حقيقية أم أنها كتابات مسرحية زائفة لأنها لا

يمكن أن تتصف بالحقيقة والزيف معاً. إذ لابد أن ترقع عن تلك الكتابات إحدى الصفتين: حقيقة أو زلفة.

وهذا البحث ينظر إلى مصادر الثقافة في المسرح السكندري من منظور الثالث المرفوع.

٢ - لزومية ثنوية:

إذا كان الشعر يصور الأشياء كما تريد الأشياء، في رأي طه حسين، فإن المسرح يصور الأحداث كما تريد الأحداث وصانعو الأحداث.

وإذا كان الشعر لا يتألف إلا من تفاصيل جميلة، كما رأى فولتير، فإن المسرح لا يتألف إلا من تفاصيل جميلة حتى في تشوهها. وإذا كان الشعر يهدف إلى التعليم، كما يرى هوراس، فإن المسرح يهدف إلى التعليم وإلى التعلم وتعديل السلوك في إطار اللعب الإيهامي المتع فالقنع.

وإذا كان الشعر يحقق طاقة خيالية لدى المتلقى، كما يرى ابن رشد، فإن المسرح يحقق طاقة خيالية لدى المتلقى.

وإذا كان الشعر كلاماً تنفعل له نفسياً لا فكراً وكان للمتعب وليس للتفهم، كما يرى ابن سينا، فإن المسرح تنفعل له نفسياً وتتعبج فكراً مما أدركته من أحداثه، وإذا كانت لغة الشعر تجاوزية، في رأي الفارابي، فإن لغة المسرح الصوتية والمرئية البشرية والآلية هي لغة تتجاوز المألوف والمعتمد، ولأنها تتأسس - غالباً - على الاحتفال والإدهاش.

وعلى ما تقدم فإن صوتي يريد أصداء البوتة التي تتردد منذ عشرات السنين، لتعلن خطأ من يظن أن الدراما والشعر أمران مختلفان.

ثم أتى في هذه اللزومية - غير الملزمة - عما تلزم قراءته وما لا تلزم من نصوص كتاب المسرح السكندري قراءة تنتظر عندهم صدى ما قاله أولئك المعلمون الرواد الذين اقتطعت في لزوميتي الثنوية تلك درر أقوالهم. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لزوم قراءتهم قراءة تشوف لما في مسرحهم السكندري من (سكندرية).

على أنه نزم الاستدلاله إلى أن ما تلزم قراءته من أعمال كتاب المسرح في الإسكندرية لا يتحدد تجنب قراءته قراءة نقدية، إلا بعد قراءته الأولى (الاسترشادية: قراءة التعارف)، لأن العملية النقدية لا تصل إلا بعد تمام عمل القراءة الاسترشادية (الأولى) وربما الثانية والثالثة.. وما هو أبعد من ذلك.. حسب عمق العمل وغرائبيته وسهولته الممتنعة.



فماذا فى المسرح السكندري من نصوص تتوافق مع المقولات التى توجت بها تصدير هذا البحث؟ ماذا لدى مسرحيين السكندريين من نصوص تتلامس درامياً وفنياً وجمالياً مع تلك المقولات الكبير؟ ومن الناحية الأخرى.. ما الذى يميز الكتابة المسرحية السكندرية عن غيرها من الكتابات المسرحية لغير السكندريين؟ هل لها طابع خاص بها؟ هل تعبر عن روح المكان، روح العصر الذى تختزل فيه عصور الإسكندرية منذ كانت تعرف بمدينة (راع - قدت) أى (منشأة - رع) والذى حرف اليونان اسمها لتصبح على لسانهم (راكوتيس) وحرفه العرب بعد الغزو ليصبح (راقوده) هل اختزلت كتابات مسرحى الإسكندرية عصورها المتباينة، مروراً بروح الحضارات التى تصارعت على جزرها وأراضيها - التى تكتشف واحدة بعد الأخرى بجهود علماء الآثار وحماية أجهزة وزارة الثقافة - وتشبهاً بعبير أمواج يجرها الذى يحيط بها إحاطة السوار بالمصم؟ ذلك ما يلزم به هذا البحث نفسه؟ وهو وإن كان لزوماً لما لا يلزم، إلا أنه لزوم تفترضه ضرورة اكتشاف الشخصية السكندرية، فيما كتب السكندريون من أعمال مسرحية للدلالة على مدى سريان نسائم بحرهما فى دمائهم.

٣ - لزومية لازمة:

لا أبالغ إن قلت إننى افقدت سكندرية المسرح السكندري وأنا أقرأ كتابها المسرحيين. ربما للمرة الثالثة أو الرابعة. ذلك أن للإسكندرية طابعها وروحها وحضارتها ومبىق ثقافتها الكونية. باعتبارها مدينة التاريخ المريق المنفتحة أبداً كعاصمة لدول حوض البحر المتوسط التى تشكل منذ أقدم العصور العلامة المحورية فى تاريخ الثقافة والحضارة المائيتين.

وربما كان شهورى يفقد سكندرية التعبير المسرحى فى أعمال السكندريين المسرحية، لما وجدت من ملامح سكندرية فى التعبير القصصى لعدد من كتاب الرواية والقصص السكندريين أمثال (محمد جيريل - إبراهيم عبد المجيد - محمود حنقى - مصطفى نصر - مجدى عبد النبى.. وغيرهم) وما وجدت من ملامح الحضارة السكندرية وعبقها فى التعبير الموسيقى والغناء ابتداءً من سيد درويش ومروراً بموسيقى الإسكندرية، ملحنين ومغنيين وشمراء غناء، ولعلنى لا أخطئ إذا قلت إن المتلقى للغناء والموسيقى السكندرية يتلقى تعبيراً غنائياً وتعبيراً موسيقياً سكندرياً، فيما ينتجه أهل الموسيقى

والغناء من الإسكندرانيين.. فكلما الفناء تشعرك بأنها مفترقة من مياه بحرهما وملقطة من رمال شواطئها محاراً واصداق قواقع ومقتبسة من قاموس حوارها وضجيج أسواقها وإيقاعات ملاهيها وزحام مقاهيها وتخالط أجناسها ووقار متاحفها وقلاعها وزخارف قصورها ومعابدها. إن في روايات قصاصيها تعيش الأحياء لغة وعلاقات ودوافع وصوراً شعبية نابضة يختلط فيها ضجيج الباعة وتصايحاتهم مع صرير المركبات وصفير (كمسارية) مركبات الترام، إلى جانب عبق التاريخ البعيد والحديث في كتابات (إدوارد الخراط) في (ترباها زعفران) و(بنات إسكندرية) وإبراهيم عبد المجيد في رباعياته ومصطفى نصر في (جبل ناعسة) ومحمد حافظ رجب في (رقصات مرحلة لبغال البلدية) وغيرها ومجدي عبد النبي في (حارة البحر) والريح والعراء) وسعيد سالم وسعيد بكر وعبد الفتاح مرسى في (على حافة النهار) وسراج النيل الصاوي في (وليمة مصرية) ورمضان الصباغ في (ليلة رأس السنة) ورجب سعد السيد ومحمود قاسم وغيرهم هؤلاء أو غالبيتهم قد خلقوا إسكندريتهم من الروائح والأزهار والمحسوسات والخيال والحب، سكندريتهم الباقية عن اقتناع منهم أن في افتقاد الإسكندرية لن يتبقى لأحد منهم شيئاً ذا قيمة.

فإذا كانت الإسكندرية متوجه بكل ما فيها من حلو ومر، إيجابى وسلبي في روايات كتابها وقصاصيها وتسرى في مجرى الدم من ألوان فنانينا التشكيليين ابتداء من محمود سعيد مروراً بنباحي وسيف وأدهم وأبلى وحامد عويس، ومريم الحاراجي ومنحوتات أحمد عثمان، ومحمود موسى والفول وطارق زيادى وجداريات عبد السلام عيد وتصاوير مصطفى عبد المعطى وسعيد المدوى وهاروق شحاتة وتاج والمصري وسورياتيات هاروق حسنى. إلى جانب دراميات المسامع الإذاعية السكندرية للمكشوشى ومكيوى وكامل حسنى ويبرم سيد، هؤلاء. فإننى لم أجد لكاتب مسرحى سكندري المنشأ أو الإقامة تمبيراً درامياً له خصوصية سكندرية.

وقد ينظر إلى طرحى هذا هيتهمه بالشوفونية (قصور النظرة) غير أننى أشير إلى أن سيد درويش الذى لم تفارق موسيقاه العبق السكندري وروح الإسكندرية القديمة الحديثة المعاصرة مهما اغترب عنها ومهما مرت تجارب حياته وفنية، فإن لفنه ملمحاً موسيقياً ينساب إلى أحاسيس مستعميه انسياب (يود البحر) إلى مناسم العابرين على شواطئ الإسكندرية، على الرغم من تباعد وجودهم المكانى على خريطة مصر أو خارج حدودها،

وينسحب هذا كله على بيرم التونسي ومحمود سعيد وسيف والنلى.

وإذا كانت لكل قاعدة شواذ، فإن إطلاق الأحكام على نحو فيه عمومية يبتعد بنا عن روح الحياء، لذلك نصصح الرأي إلى حالة أو حالتين، ظهرت خلالهما بعض الصور والتعبيرات الدرامية السكندرية الملامح، جاءت بعض الصور الدرامية فى مسرحية (غيط العنب ٨٠) للشاعر مهدي بندق متشحة بأوشحة تعبيرات سكندرية، فى حين لا أكاد أرى من ذلك شيئاً فى مسرحيته (مقتل هيباشا الجميلة) مع أن الأولى تأسس بناؤها الدرامى على الإرهافات الشعبية السكندرية التى سبقت الاحتلال الإنجليزي لمصر من باب الإسكندرية عن طريق حادثة (الحمار والملطى) المعروفة فى المناوشات البريطانية الثانية على مصر - بعد حملة فريزر المشهورة.

وتأسست الثانية على حادثة تاريخية تمثلت فى صورة من صور الإرهاب الدينى الكنسى وما جرى لفيلسوفة الإسكندرية على أيدي رهبان دير (وادي النطرون) حيث سلحت فى شوارع منطقة محملة الرمل وقطع من لحمها وهى حية وألقى قطعة قطعة فى نار مشعلة فى الساحة أمام عينيها وهى عارية تماماً. مجرد أنها رأت بوصفها عالمة فى مكتبة الإسكندرية (جامعتها القديمة) أن تختار العلمانية ولا تنخرط فى الدين المسيحى أو غيره.

إن التعبير الدرامى فى مسرحية بندق هذه لا يحرك وجدان المتلقى على الرغم من مساره التراجيذى، ربما لأن الأبعاد الإنسانية لشخصية (هيباشا) لم يلتفت إليها، إلا صورت مجرد عقل وإرادة دون مشاعر - هذا من ناحية - ومن ناحية ثانية تخلو صورتها بل التعبيرات الدرامية فى المسرحية ككل من روح سكندرية كانت ضرورية لرسم روح البيئة وروح العصر بتفاصيل ذاتية تكشف عن الإنسان الذى فى الشخصية. ولا ننسى أن الشخصية السكندرية شخصية ممثلة بالمشاهر ولها سمات مستمدة من أحوال البحر المتقلبة والمزاجية وذلك بباب غياباً تاماً عن الصور الدرامية فى (هيباشا) بندق لأن تقنع الكاتب خلف شخصية هيباشا لم يكن شديد الإتيان. فلقد صورها فكرة خالصة أو موقفاً فكرياً مبدئياً فى مواجهة موقف فكري مضاد.

ومع أنها تبدو وفق تصويره لها شخصية كوفية فإن ذلك التصوير يتماس كخط أفقى مع طبيعة الإسكندرية كمدينة كوفية دون أن تتلاحم صورة الشخصية بخصوصيتها - الغالبة مع خصوصية الإسكندرية - الغالبة أيضاً فى ذلك النص.

معجم مصغر لزيارة أخيرة إلى الإسكندرية

أدونيس

-١-

تواصل الإسكندرية خصامها مع شرطى التاريخ، وإلا،
كيف تطلع من بين نهديها
شمس كهذه الشمس؟

-٢-

فى الفندق هيلنان - فلسطين، على الشاطئ قال
للحب: أخرج من أراضى السماء. اضطربه حائراً،
كفصن بين يدي الريح. بعد ذلك خذى إليك،
كانت الأمواج تبدو كأنها تنهياً لكى تلطم، خاصرة
عرفته. ولم يكن بين يديه أية زهرة تنتسب لأخناقون،
ولا أية عشب من أعشابه.
غير أن السرير كان رغبة، والوقت امرأة.
ارتجف، ارتجف أيها الزمن فى أحشائه.

-٣-

اصفى طويلاً إلى الشاطئ يقرأ عليه تاريخ الماء.

-٤-

تلك الليلة،

خلعت الإسكندرية، لكى تنام ، قمصانها ، كلها إلا واحداً:
بطليموس الأول.
وعندما رآها تستيقظ، فى الصباح، شعر كأن شرايين
الأرض ترقص فى جسدها.
وتذكر منذاً لم تعد تتذكر حتى أقدامها.
انتحى ، إذاً، وأخرجى أيتها المدن
إنه حاكم السماء يقفل أبوابه بالمفاتيح نفسها التى
صاغها حاكم الأرض.

-٥-

يثق بحكمة الهواء.
شفاه تتحدان ضد قبائل الكلام
وصمته أخ للضوء.

-٧-

(عطلة الأسبوع):

- أ - تدخل امرأة كأنها تخرج من بيت سرى الليل.
- ب - الخبز جالع هو كذلك.
- ج - تعتمص الحواس فى خندق الرغبة
- د - رجل : عرجون أنثوى.
- هـ - جدائل عاشقة تحلها يد النخيل.
- و - صخب يلتهم حتى قوائم الكرسى.
- ز - لا تشرب. لنا موعد آخر مع شراب آخر.
- ح - شراب يحلك سريرة الحديقة.
- ط - شيخ يمسك بيد الريح.

-٨-

إسكندرية، إسكندرية،

أين كفافيس، إذا؟

تقدم، أيها الشاعر. ينتظرك الحب على ورقة على كرسى
فى مقهى فى منتصف الشارع فى آخر الليل،
الليل الذى لا آخر له.

-٩-

(رسالة)

هل يمكن أن تسألنى كتاباً أو شخصاً؛ ما الحب؟ ربما
سيكون من الأفضل أن تسألنى شجرة أو نبعاً. لكن، هل
سيكون فى الجواب ما يضىء؟
فى أية حال البحر هنا فى الإسكندرية كمثل سماء تنزل
إلى الأرض على درج الحب.

-١٠-

(رسالة)

ولو نظرت إلى الآن لرايت فى غابة، ولما رايت فى هذه
الغابة إلا أفراساً بعضها جامح، وبعضها وديع كما لو أنها
تمسك بأيدي أطفال يرسمون أجسامهم على حرير
الفضاء.
انظر إليك الآن وأسألك: هل انت غابة؟.

-١١-

هنا كذلك:

حجاب البصيرة عشيق لحجاب البصر.

هنا كذلك:

يجازف الدمع بعينه.

هنا كذلك:

الحسرة تلتهم الحنجرة.

-١٢-

يمشى الغيم، هذا الصباح، على رؤوس أصابعه.

-١٣-

وصلت الشمس إلى الحى التركى، بدأت تمزق الإسمنت
كما لو أنها تمزق أكفاناً.

-١٤-

ترسم الأيام على الجدران فى شارع فرنسا كمثمل ملاءات
شفافة، وسود. الشارع لوحة ضخمة ينتقل فيها ضيوف
كانهم يتنقلون فى غرف من الغيم.

-١٥-

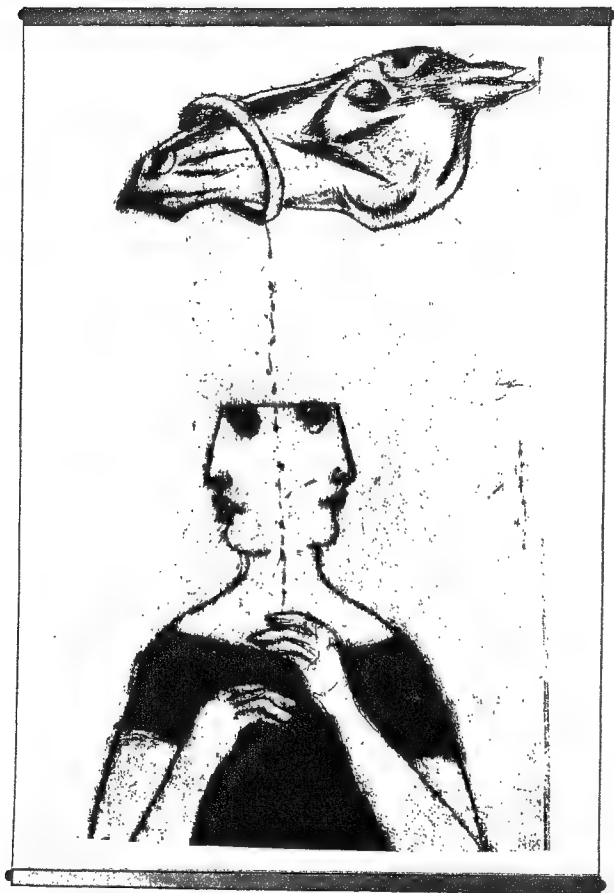
يطوقه جامع أبو العباس المرسى بيديه، يدعوه - لكنه لا
يراه، هل الصلاة هنا، فى الجامع، معنى مؤنث لاسم
منكر؟

-١٦-

لا مركز لقلب الإسكندرية، قلبها كمثمل سائل - حيناً
كالهواء، وحيناً كالماء.

-١٧-

جامع البوصيرى - على يابه،
رجل كمثمل عصا طويلة، يصدق أنها ستقلب إلى حية.



-١٨-

طيور تعارس الخب في ساحة المنشية - تعلم ايها
العاشق.

-١٩-

كوم الدكة، -
شارع سيد درويش،
الفرقة المتهدمة التي كان يسكن فيها،
المقهى الذي يسمى بورصة الشيخ سيد درويش البحر،
الشاعر ابن نباتة، وشارعه،
هذه كلها اصوات تصرخ (لم يسمعها لورنس داريل، ولا
فندق سيسيل):
أرايت: ايها الهمد، كيف يمشق سليمان؟
أسمعت بلقيس وهي تسأل سليمان: «ما لون الرب؟».
أعرف كيف كان يمر الملوك تحت أسنانها كمثّل اللبان،
وكيف كانت تنام السماوات في سريرها؟
يا سيد درويش،
لا يزال الفضاء يخلق أبوابه.
اسمح لي بأن أمسح العرق عن جبينك.
اسمح لي كذلك أن أغسل بصوتك أيضاً وأيضاً،
كوم الدكة.

الإسكندرية

جمال القصاص

لم ينه المعلم درس النصوص	زمن يشبهني
ومحطة الرمل تستعصى على	لا يتحدث بضمير الغائب
التنوين	أو يتكسر في حواشي الإناء:
من أين تبدأ الصفة إذن	كان الرئيس مشمساً
لو انخطف الموصوف ١٩	بسرعة..
يا إسكندرية	كتبت قصيدتين في محبة الكسل
لماذا يصبح الاعتراف بالحياة	ونجوى الشيشة..
هو معنى نسيانها	هل تذكرت رامبو
أى خطأ ينور خطوك في هذا	السايس كان فضولياً
الصباح	والماء في كل مرة يتجدد..
ويكشف عورة الأمواج؟	أنا أحبك
سأبدأ من حضنك	في المقهى..
من زمن أعرف كيف أسميه	كنت الأسرع في قلب السكر
كيف أضعه في الحقيقة	في العربة..
أو في الدولا ب	نسيت الخرزة على شفتيك
	في النيل..

فتحنا الكراس
ووقعنا في الفخ

الإسكندرية فكت جبيرتها
وذهبت إلى المكتبة
تلقائياً.. رفعنا الأحجار
واكتشفنا لذة النص.

في الإنشاد الأول
كان جسدي يتشقق ويفور
هل يمكن أن نظل هكذا..
فوق جناح هذه المتاهة.

السرعات المقررة ليست صادقة دائماً .
والبرج لم يعد هو البرج
والماء لم يعد هو الماء..

وحده الهواء
لا يكف عن الثرثرة
فوق حافة الكوب
أو بين الأطباق
أو في أنامل الستارة..

الهواء الطيب
نجذبه لأعلى
نجذبه لأسفل
نعض أصابعنا بين شفتيه
ونغمسه في المحارة

لنسا أنانيين إلى هذا الحد
كي نحوله إلى كتلة من الهتك
أو نتركه يترنح..

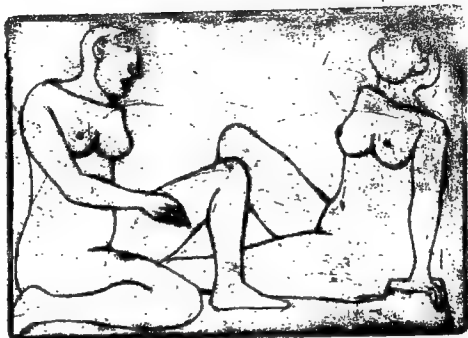
في يدي خمسة أصابع
في السنة أربعة فصول
في جسدي خمس حواس
في الخزانة رف وحيد
فأين ينام الصقر؟

من التميز..
أن تكون ضرورياً
ولو لشخص واحد

ربما يدلك على القشرة
أو يتركك تعض أصابعك
في محطة القطار

هل أنت سعيد
هل مللت تناهر جسمك
هل أبوك الحرية
وأملك الموسيقى؟

تنهد وأنت تصعد الدرج
اترك إصبعك لدورة السياج
ومن اللياقة أن تنحنى للأرث
حين يمر الأبناء..
أو يفترضون أنك مازلت طفلاً
يتجتم عليك أن تكون شديد الندرة



وتفتعل صورتك في المرأة

أخيراً.. نفذت البيرة

أنا الرجل الذي لا يحب لحم التونة

الخفيف

نسيت فتاحة قصائد في دورق

الألوان..

ونمت

هل كان حلماً

أخذ منك شكل البداية

وأضيع في مكان آخر.

نزوات القديسين لم تفسر أحلام

الطبيعة

كم كنت أحتاج لإله أو شيطان

كي أطل من هذه الشرفة

الصباح الجديد

عبد العليم القباني

(١)

الصباح الجديد

لا تشيع بالدمع يوماً تولى
 هي شعاب الزمان حتى اضمحلا
 قم... وغرد... فإن صباحاً جديداً
 كان في خاطر الوجود .. اطل

• • •

الشمس والمصباح

مالَت الشمس للغروب وقالت:
 أيها الكون من ينيرك بعدى؟
 فأجاب المصباح.. وهو ضئيل
 هي اعتزاز.. لسوف أبدل جهدي

• • •

(٢)

ثمنى : الحب

أقفر السوق.. ثم يعد فيه غيري
 ثم أجد فيه تاجراً يفريني
 كلهم غاضب.. يود شرائي
 بمزيد من جوهر مكنون



أيها المشتري حياتي يكثر
أنت بالحب وحده تشتريني

• • •

منبع الشعر
أغنياتى التى نظمت.. وحبى
لنما ينبعان من غور قلبى
فهما النهر.. واحد.. إن تهادى
أو ترامى بموجة.. للمصب

• • •

سجلين الاسم

ردد الناس فى المدينة شعري
فأنا باسمهم جميعاً أغنى
وشماديت .. كل يوم أراى
طالراً .. ظلّه على كل حصن
غير أنى أدركت أمراً عجيباً
إننى دائماً لصوتى أبنى
وإذا بى أصبحت خلف جدار
من تهاويم لم تكن قط منى
أين منى حقيقتى؟ أين ذاتى
وكيانى؟ أهكذا ضل قنى؟
قل لمن غره رنين نشيدى
تحت هذا الرنين سمعى وعينى
كان شعري بالأمس لحناً شجياً
فإذا بى أصبحت منه بسجن

جسد يؤجل كينونته

عبد العظيم ناجي

شوارع مغسولة بالمرتديلا،
 سبع كؤوس على شرف الرقصة الزنجية
 في الـ، CRAZY HORSE،
 وسبع كؤوس على شرف الجغرافيا المحاصرة/
 في مقهى، ELITE،
 يلوذ الوضع بالصمت/
 تستدير الألفة كالبراعم/
 والموجة تستعيد عسل الفخذين/
 قل أعوذ برب الفلق،
 هذا خليج تحتله المجازات/
 وهذا ديالوج بين منديل مدنف وآلة من آلات الهارب/
 وتلك ترتيل تصقلها ذاكرة المعابد/
 شارع صفية زغلول يجذب انتباه الناس بساقه الممطرة/
 قل أعوذ برب الفلق،
 يقف، سيف والنس،
 خلف تقاطعات الزجاج -
 كي يحمل الهيكل العظيم لشهر ديسمبر/

المعطف مبلل بعدد هائل من العادات الشرسة/
والإجابات التي تتسع/
يا إلهي!
هاتان يدان تعرفات البكاء/
وتعرفان القماش الذي تصنع منه النيازك/
في PASTROUDES, مكعبات من الزيد والبنجر/
سلم محمول على بضع كلمات/
والدم له صليل في الردهات الممتمة/
ها هي ملامحي تغادرنى/
ها هي يدي تتوقف عن الشيق/
كم هو رائع هذا الباب الذي يفتح على لا شيء/
هذه الرخفة التي لا سقف لها/
يا ذات الكتفين المشمستين:
هل تسمحين أزيز ملكات النحل داخل عمودي الفقرى؟

في البنسيون

المنزل رقم ٢١/كامب شيزار/ مدام آرتميس
مثلث من الضوء فوقه ابتسامة مكيفة الهواء/
ثم
إلى طروادة مع حبي/
على باب المطبخ تنين يأكل الحرية المشتعلة/
صاحبة البنسيون تدعوني لعمل مسح أركيولوجي
لجسمها المعجون بخمائر اللبن/
قال أبي:
قف خلف السفن المحترقة
تقدم نحو شيء لا تعرفه
هائمًا ينتج شكل الصنبور/
قالت أمي:



لا تقدم طعاماً لسمكة لا تستطيع طهوها

قالت شجرة السنط:

أنت هنا/ داخل اللحاء/

جزء من السائل الأمنيوسي/

سيدتي:

أنا عاشق لهوميروس وكازانتزاكيس

لكني سأكون مشغولاً الليلة بإطعام السلاحف/

أو بمراقبة الشاحنات التي تحمل البلغم وأحلام

البقطة/

وقد يحدث

- بلا مبرر منطقي على الإطلاق-

عطل مفاجئ في وظيفة غدتي الدرقية/

وربما أحتاج بعض الوقت

لكي أجز من خلفي جلد الفهد الموطر بالدمامل/

سيدتي:

هل تعرفين الأصمعي؟

إنه نوع من العقاقير يساعدنا على أن ندير مؤخرتنا

للمرأة/

لنعرف أن الحكمة الجلدية مازالت هناك/

ها هو الأصمعي يا سيدتي

هل تسمعين صوته؟

حدثنا (أبو علي القالي) في كتابه (الأمالي) قال:

قال الأصمعي:

(إذا ولدت الناقة ولداً فولدها سليلاً، فإن كان ذكراً فهو

سقب، وإن كانت أنثى فهي حائل، فإن قوى ومشى مع أمه

فهو راضح، فإذا حمل في سنامه ضحماً فهو مكعب، ثم هو

ربع أو هبع، ثم هو خوار، فإذا فصل عن أمه فهو فصيل،

فإذا أتى عليه حول فهو ابن مخاض، فإذا استكمل السنة

الثانية ودخل في الثالثة فهو ابن لبون، فإذا دخل في الرابعة فهو حق والأثنى حقة، فإذا استكمل الرابعة ودخل في الخامسة فهو جدع، فإذا دخل في السادسة فهو ثنى، فإذا دخل في السابعة فهو رياح والأثنى رباعية، فإذا أتم السابعة ودخل في الثامنة فهو سدیس، فإذا دخل في التاسعة ويزل نابه فهو بازل، فإذا دخل في السنة العاشرة فهو مخلض، فإذا تجاوز العاشرة فليس له بعد ذلك اسم سيدتى:

ألا ترين أننى تجاوزت السنة العاشرة ؟

من إسكندريات العالم

كنت أصلح هوائى التلفزيون
عندما تقدم أرسطوفانيس
ووضع فى جيبي حقة من الضفادع/
شكرته وأعطيته مسلة/
الإسكندرية تمد ساقها إلى البحر
هتتملى معدتها بالمقاهى وكاكين الوراقين/
وقبل أن تدفعها الرياح إلى عرض الماء/
كانت مذيعة التلفزيون
قد أخذت شريحة مقطعية من وجه أرسطوفانيس
لتقدم عليها إعلاناً عن:
مرق الدجاج/

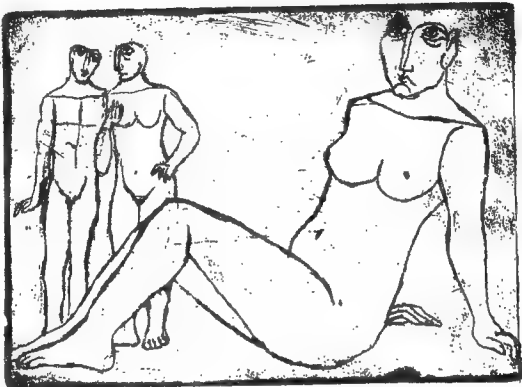


إسكندرية

أحمد فؤاد نجم

صبح صباحهم رجع مساهم
يا عيني ع اللى الزمن تعبهم
نزل شبكهم فى بحر طامى
وفيكى بين البشر دياية
وفيكى ناس مغرمين صباية
وفيكى خمري سلمت امرى
يا ريت ينوينى من الحب نايب
والبحر هوجة والصيد مطايب
على شمس طالعة وأنا فيها دايب
مات ع الطواوى وراح فى بحرك
م البحر جاية تغرق فى سحرك
كأنى غنوة من قلب سيد
هتف بإسملك ومات معيد
بيصحنى ناسك يشدوا حيلك
كأنى دمة فى عيون سهارى

يا إسكندرية بحرك عجائب
تحدقنى موجة على صدر موجة
أغسل هدومى وانشر همومى
كأنى فلاح من جيش عرابى
كأنى نسمة فوق الروابى
كأنى كلمة من عقل بيرم
كأنى جوه المظاهرة طالب
كأنى صوت النديم فى ليلك
كأنى طوية من بيت ف حارة
كأنى نجمة فوق الفنارة
يا إسكندرية يا مصراوية
البحر شياك ومشربية
يا إسكندرية عاشق ويدى
يكون كلامى عربون غرامى
يا إسكندرية فيكى الغلابة



ورا شقاھم وما ارتاحوش
 وضاع تعبهم وما لتاقوش
 وطلع شبكهم على فاشوش
 وفيكى فوق البشر وحوش
 لو خان زمنهم ما بيخونوش
 ما اقدرش اشوفه وما غنيوش

تهدي الحيارى والبدر غايب
 على سن ياسم على ضحكة هالة
 وانت الأميرة الدنيا طاله
 ارتاح فى حضنك والود ودي
 وبالمحبة ناخذ وندي
 ع الرزق يسعوا ولا يناموش

المشهد الروائي فى الثغر

شوقى بدر يوسف

تمور الحياة فى الأسكندرية بإيقاعها الخاص المتميز الذى أستمد ملامحه من رحلة زمانية طويلة قوامها أكثر من ألفى عام، امتزج فيها الواقع بالخيال ، والفضن بالأدب ، والفلسفة بالفكر ، والعلوم بالرؤية الإبداعية للفنان والأديب الذى كتب عن الحياة الأسكندرية إبداعا حقيقيا استمر سنين طويلة ، عبر فيه عما يمتلئ داخلها من رؤى خاصة وما يميزها عن غيرها من سمات لها خصوصيتها حتى اكتسبت الأسكندرية شهرتها الكبيرة سواء فى جماليات الطبيعة ، أو فى عالمها السرى المختبئ وراء قناع المكان .

والرواية هى أيضا تجربة تتفاعل داخل الحياة لتعيد صياغتها ، وتجسد ملامحها ، وتضئ ما وراءها من خطوط اجتماعية وسياسية عريضة ، وتبلور الواقع ، وتبرز الظلال المختلفة لممارسات الإنسان وصراعاته ضد عناصر الطبيعة وتجاه ذاته وقدره .

يتكون المشهد الروائى فى الأسكندرية من ركيزتين أساسيتين هما الأسكندرية فى الرواية والرواية فى الأسكندرية ، وهاتين الركيزتين يتفاعلان ويمتزجان معا ليشكلا لنا واقعا سرديا يعبر عن مكان له خصوصيته فى الرواية المعاصرة ، والمكان فى الرواية هو جزء هام من وثيقة الزمان ، منه تتشكل البنية الإجتماعية التخيلية المستمدة من تاريخ الأشخاص ، وتاريخ الأحداث والوقائع والوثائق ، وعادة ما يستثمر الخطاب الروائى الإرث الإجتماعى لأبعاد المكان فى تأويل الواقع ورسم الدلالة المعبرة عن رؤى

الكاتب وطموحاته وتوجهاته من خلال البحث المضنى عن لحظة مضينة توهج معنى المكان وتأثيره الإجماعى والفكرى خاصة إذا كان المكان المستهدف فى الإبداع الروائى مكانا مثل المكان السكندري يحمل فى طياته حسا يحاكى شيئا ما فى ذات الكاتب أو فى الذات الإجماعية على إطلاقها .

وقد حظيت الأسكندرية الزمان والمكان باهتمام الرواية العالمية والعربية حتى أصبحت الرواية فيها من العلامات الهامة فى هذا المجال الإبداعى وقد تحدث عنها الروائى الإنجليزى أدوارد مورجان فوستر قسماها المدينة المكونة من الكلمات . كما أنها خلدت اسم الروائى الإنجليزى " ثورانس داريل " فى سجل الرواية العالمية حين كتب عنها رباعيته الروائية الشهيرة " رباعية الأسكندرية " مستخدما الواقع السكندري لبعض الشخصيات الأجنبية فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، كما كتب عن نفس المرحلة السكندرية الروائى اليونانى : " ميشيل بيريندس " روايته " أوديسا العصر الحديث " أو " شالانوس " التى تحكى عن أسيرة يونانية وفدت إلى الأسكندرية وأمتزج وأقمها بواقع المدينة حتى أصبح جزءا واحدا يرمز إلى علاقة الأسكندرية بالأجانب الذين استوطنوا أحيائها المختلفة وعاشوا فيها، وأرتبطوا بآماكنها الحقيقية، وأصبحوا يمتلكون جانبا أساسيا من جوانب تركيبها الإجماعية المعروفة ، كذلك ظهرت بعض الروايات التى ترتبط بالمدينة ومجالها التجارى مثل رواية " المشتغلون بالقطن " للكاتب اليونانى جيورجوس فيليبوس وغيرها من الأعمال الروائية العالمية التى ارتبطت بالمدينة شكلا ومضمونا .

ولقد عبرت رواية المدينة عن المجتمع المدينى بكل محاسنه ومساوئه فى الأبداع السردى، وارتبطت بعض المدن فى الرواية العربية والعالمية بكتابتها الذين صوروا من خلال هذه المدن أشهر أعمالهم الروائية . فلا يذكر جيمس جويس إلا وتذكر مدينة " دبلن " ، ولا يذكر بلزاك إلا وتذكر " باريس " ، ولا يذكر تولستوى إلا وتذكر " موسكو " ، ولا يذكر ديكنز إلا وتذكر " لندن " ، ولا يذكر نجيب محفوظ إلا وتذكر " القاهرة " ، ولا شك أن عمق المكان وهندسته وجغرافيته وعبقريته الخاصة، وطبيعة الحياة التى تدور على أرضه، وموقعه المتميز لهم جميعا تأثير كبير على النواحي الفكرية والإبداعية، وإن لكل مكان معنى خاص يختلف عن مثيله وعبقريته مكانية كثيرا ما تنعكس على الواقع المعيش، وقد كانت الأسكندرية كما كانت غيرها من المدن الشهيرة لها تأثير خاص على

ميدعى الرواية فيها من خلال كثير من سماتها التى تتميز بها وموقعها الخاص على البحر المتوسط، فظهرت الأسكندرية فى الرواية العالمية والعربية كشخصية تكاد تكون محورية، تدور حولها وعلى أرضها مواقف الأبداع الروائى وممارسات شخوصه، كما أن لكلمة الأسكندرية مذاق خاص فى الأعمال الأدبية والفنية، ولها وقع السحر على تلك الأعمال حين تبصم بها وذلك لتاريخها الثقافى الطويل وعبريتها المكانية الخاصة فى جميع المجالات .

وقد تواجدت الأسكندرية فى الرواية المصرية بالحاح شديد ، من خلال زخم الحياة والعلاقات الإنسانية المتشعبة والمتطورة التى تمور داخلها، فقد كتب عنها نجيب محفوظ روايته "السمان والخريف" و "ميرamar" كما استوحى أحداث رواية "الرص والكلاب" من أحداث حدثت فى الأسكندرية، واستوحى أيضا فتحى غانم أحداث رواية "قليل من الحب كثير من العنف" من أحداث حدثت فى الأسكندرية، وصاغ بدر الديب روايته "أجازة تفرغ" من المكان السكندرى فى منطقة المكس، وكتب جميل عطية إبراهيم بعض رواياته مستوحيا المكان والزمان السكندرى بأحداثه ووقائعته المعروفة لنا جميعا "١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، وأوراق سكندرية " .

أما كتاب روائى الأسكندرية الذين تناوئوها فى ابداعاتهم الروائية فهم كثيرون وجميعهم طبقت شهرتهم الأفاق الأدبية فى الداخل والخارج من خلال إتخاذهم المكان السكندرى كعنصر رئيسى فى أعمالهم الروائية والسردية ، منهم إدوار الخراط فى "يا بنات أسكندرية" "ترابها زعفران" "رامة والتنين" و "اضلاع الصحراء" "محطة السكة الحديد" "حجارة بويللو" "صخور السماء" وغيرها من أعمال إدوار الخراط التى تتخذ من الأسكندرية متكلنا للتعبير عن عالمه الروائى الخاص والعام والذى اكتسب شهرته وذاع صيته من خلال إتخاذه للمدينة مضمونا متميزا فى أعماله .

ومنهم أيضا إبراهيم عبد المجيد وكتابات الروائية عن الأسكندرية التى تعتبر ملهما خاصا يميز عالمه الروائى عن غيره من الكتاب من خلال رواياته "فى الصيف السابع والمستين" "بيت الياسمين" "لا أحد ينام فى الأسكندرية" "طيور العنبر" "قناديل البحر" وغيرها من الأعمال التى تضيئ سماء المدينة بعبقها وزخما الخاص . ومنهم أيضا محمد الصاوى بمنظومته الجديدة عن الأسكندرية فى روايات "أوديسا الصعود والهبوط والحب" و "البياصة" و "سوق الكانتو" و "الباب الأخضر" و

"باب سدره" و"كوم الشقافة" و"كوم الدكة" و"باب عمر باشا" و"الأنفوشي" و"كوم الناصورة" و"زنقة الستات" و"أبو قير" و"عمود السوارى" و"محطة مصر" و"كورنيش قايتباى" وغيرها من الأبداعات التى تناولت الأسكندرية المدينة والشخصية والموقف والتاريخ والتراث وغيرها مما يحلو لكل سكندرى أن يفخر به فى هذا المجال .

ومنهم محمد جبريل الذى اتخذ من حى بحرى مكانا ثريا كتب منه وعنه معظم ابداعاته الروائية "النظر إلى أسفل" و"الشاطئ الآخر" و"زمان الوصل" "حكايات الفصول الأربعة" و"زويبة" وأخيرا رباعيته المتميزة "رباعية البحرى" الذى تفاعل فيها مع المكان والتراث السكندرى الأصيل فى منظومة روائية حيث مكان الميلاد والأرض والذكريات، وحيث يستلهم محمد جبريل أيضا البحر والصوفية وشواردهم ومفرداتهم الخاصة المعروفة فى الأسكندرية .

ومنهم أيضا عبد الفتاح رزق الروائى السكندرى الذى استلهم من الأسكندرية العديد من ابداعاته الروائية المتميزة منها "حديقة زهران" والتي صدرت بعد ذلك تحت اسم "اسكندرية ١٧" ، "الجنة والملعون" وغيرها من الأعمال الروائية التى ميزت عالم عبد الفتاح رزق ببصمة المكان والزمان السكندرى .

ومنهم محمود عوض عبد العال بابداعاته الروائية التى ميزت المشهد الروائى السكندرى وبصمته ببصمة خاصة من ناحية الشكل الفنى للرواية العربية فى رواياته "سكر مر" و"عين سمكة" و"قارئ فى الشارع" و"زجاج فى دمي" .

ومنهم محمد عبد الله عيسى التى تميزت روايته "العطارين" و"عباس السابع" من الأعمال الروائية الهامة التى تعبر عن أسكندرية المدينة والذات فى الرواية المصرية ، هذه هى الأسكندرية فى الرواية .

أما الرواية فى الأسكندرية فهو حديث ملوّل لن نستطيع أن نوفيه حقه فى هذه العجالة السريعة إنما سنعتمد على عرض بعض ملامح منه من خلال الروائيين الأربعة الذين معنا الآن وهم الأساتذة محمد الجمل ومصطفى نصر وسعيد بكر وأحمد محمد حميدة كنماذج حية للرواية فى الأسكندرية .

أولاً : محمد الجمل

قال الكاتب الكبير نجيب محفوظ عن محمد الجمل إن أعماله الروائية بها ضجيج الواقع العيش والمزج بأدق الأسرار النفسية والاجتماعية لشخص ابداعاته

الروائية . ومحمد الجمل من أعمدة المشهد الروائي في الأسكندرية ، ووجه من الوجوه المشعة والمضيئة في الحركة الأدبية في الأسكندرية . وأعماله الروائية تحمل في طياتها خطوطا عريضة من الواقع الاجتماعي الخاص والعام ، يستلهم فيه التاريخ ، ويجسد البعد السياسي بما يحمله من هم له أبعاده الخاصة ، فهو بحكم عمله السابق كأحد ضباط القوات المسلحة الذين خاضوا حروبها منذ عام ١٩٥٦ وحتى ١٩٧٣ يكتب أعماله بوحى من واقعه الذاتى والمعيش لذلك نجد أعماله الروائية تعبر عن آليات خاصة تستلهم المجتمع المصرى فى أدق مراحل كفاحه السياسى والاجتماعى والتاريخى .

من أعماله الروائية التى شارك بها فى المشهد الروائى

١. القصور تتصطبغ فوق الرمال ٢٠. من كفر الأكرم إلى بارليف ٣٠. جواز المرور ٤٠. حدث ذات مساء ٥٠. أوقات منسية ٦٠. ثنائياته التاريخية : " أمازيس " و " بسامتيك الثانى " و " غيبوبة بدون جنون " .

ومحمد الجمل يقف من أدباء جيله كأحد الأصوات المتميزة المشابة والمتنوعة والغزيرة الإنتاج . فهو يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، وقد قدم للساحة الأدبية منذ ما يقرب من ربع قرن العديد من المجموعات القصصية والأعمال الروائية والنصوص المسرحية التى أثرت الواقع الثقافى والفنى على السواء وفى روايته الأخيرة " غيبوبة بدون جنون " يجسد لنا محمد الجمل بعدا جليدا فى مسيرته الروائية من خلال هذا النص السيكلوجى الجديد على الرواية العربية وهو تجسيد شخصية معقدة نفسيا تحمل داخلها إنفصاما فى شخصيتها وتصلطم بالواقع الاجتماعى المعقد مما يبرز فى هذا النص أزمة جديدة من أزمات الإنسان المعاصر .

سعيد سألّم

من روائى الأسكندرية التى تحمل أعمالهم الروائية والقصصية وجهة النظر النقدية ذات الحس الاجتماعى والسياسى التى يدين بها الواقع وهو ما يعرف بالواقعية النقدية هو الروائى سعيد سألّم . وسعيد سألّم كاتب له خط أساسى لا يحدد عنه وهو إدانة المجتمع وتجسيد ما هو متهزئ منه ، وإبراز الجانب المظلم ليطغى ما يعتمل فى النفوس من آمال وطموحات خاصة . وهو كاتب غزير الإنتاج يمزج بين الخاص والعام وله قدرة على موازنة الشكل بالمضمون وأحداث نوع من الهاموسنى بين السرد والحوار فى أبداعاته القصصية والروائية . وقد حصل سعيد سألّم على أعماله الروائية .. مثل



جائزة إحسان عبد القدوس التي حصل فيها سعيد سالم على الجائزة عن روايته "الأزمنة". وجائزة نجيب محفوظ التي تمنحها الجامعة الأمريكية حيث حصل سعيد سالم على الجائزة عن روايته "كف مريم".

ومن أعماله الروائية

١. جلامبو. ٢. بوابة مورو. ٣. آلهة من طين. ٤. عمالقة أكتوبر. ٥. عاليها أسفلها.
٦. الشرخ. ٧. الأزمنة. ٨. كف مريم.

ويتميز سعيد سالم بأنه كاتب من طراز خاص. له القدرة على الولوج داخل الشخصية، وله القدرة على إختلاق الموقف المؤثر، وله قدرة كبيرة على الاستحواذ على ذهن القارئ وعقله وفكره.

ثانياً : مصطفى نصر

ومصطفى نصر من الروائيين الذين لهم خصوصية يعرف بها وحده ولا يشاركه فيها أحد، وهى خصوصية الاحتفاء بالهم الاجتماعى والرؤية السسيولوجية المستمدة من الواقع المأزوم فى البيئات الشعبية بأحد أحياء الأسكندرية الشهيرة وهو حي غربال، ويوظف مصطفى نصر كثير من التيمات الاجتماعية المتواجدة فى الشخصيات المهمشة توظيفاً أساسياً فى أبداعه القصصى والروائى بحيث يثير هذا التوظيف وهذا الأبداع نوعاً من الجدل فى النقد المعاصر. ولعل مفهوم الجنس عند مصطفى نصر الذى اتكا على بعض خطوطه فى أعماله الروائية ليس الغرض منه الأثارة ودغدغة الغرائز، إنما هو الجنس الذى يعتمد عليه فى بلورة الحدث، وفلسفة دقايقه فى النص الروائى، وهو ليس هدفاً فى حد ذاته إنما هو وسيلة الغرض منها النفاذ إلى جوهر الأشياء ليعطى لنا دلالة للواقع بكل أبعاده الواقعية والاجتماعية الفجة. وإبداع مصطفى نصر خليط ومزيج من أصوات متعددة فى الرواية العربية المعاصرة، فهو صوت يحتفى بأزمة الإنسان المعاصر. وهو صوت يحتفى بالمسكوت عنه فى الأدب، وصوت يحتفى بالمكان السكندري المهمش، وصوت يحتفى بالشخصية المأزومة المتدنية إلى أبعد الحدود، إن الأبداع الروائى عند مصطفى نصر متنوع الهواجس، ولكن هاجسه الرئيسى هو الإنسان السكندري الذى يوظفه ويقدمه ليكشف من خلاله تأزمات الواقع وسطوته وقدرته على النفاذ داخل النفس البشرية ليحيط بها ويلبم بأبعادها المريضة والسوية على السواء وهو فى روايته الأخيرة "ليالى غربال" يجسد لنا هذا المزيج من

الشخصيات التى فرض عليها سطوة المكان الاسكندري المهمش فى حى غربال أن يعيش الحياة فى هذا المكان المتميز من أرض الإسكندرية ليقيم عليها واقعه الخاص ويحيل هذا المكان إلى متخيل روائى يضاف إلى الأعمال الأخرى التى جعلت هذه المدينة وكأنها مدينة روائية واسعة .

ومن أعماله الروائية

- ١ . الصعود فوق جدار أملىس . ٢٠ . جبل ناعسة ، ٣ . الشركاء ، ٤ . الجهينى . ٥ . الهماميل . ٦ . النجعاوية . ٧ . اسكندرية ٦٧ . ٨ . سوق عقداية . ٩ . ليالى الأسكندرية . ١٠ . ظمأ الليالى . ١١ . ليالى غربال . ١٢ . المساليب .

وقد احتفى النقاد بأعمال مصطفى نصر منذ صدور أول رواياته " الصعود فوق جدار أملىس " عام ١٩٧٧ أى منذ قرابة ربع قرن ، واهتمت السينما بأبداعته الروائية لما تحمله من دراما صادقة نابغة من واقع المجتمع المصرى ، وقد تم التعاقد معه لإنتاج روايته " الجهينى " و " جبل ناعسة " سينمائيا ، كما قام بعض طلبة معهد السينما بأخراج بعض قصصه القصيرة فى مشروعات تخرجهم .

ثالثا : سعيد بكر

يعتبر سعيد بكر من أساسيات المشهد الروائى فى الأسكندرية ومن الأصوات التى رسخت أقدامها فى هذا المشهد ودعمته بالعديد من الأعمال الروائية المتميزة ، وسعيد بكر يتميز بأنه أديب له قدرة فى العزف على أوتار متعددة فى الأبداع القصصى والروائى المعاصر وله حساسية خاصة فى انتقاء أحداث ومضامين أعماله القصصية والروائية من خلال رؤية ثقافية واعية يستخدمها فى التنقل بين هموم المجتمع وطموحاته وقضاياها الإنسانية .

وقد احتفى سعيد بكر بمنطقة وكالة الليمون والسكة الجديدة ومنطقة باب ستة حيث صاغ من هذه الأماكن المعروفة بزخمها الخاص وإشكالياتها وقضاياها الإنسانية أعماله الروائية التى شكلت مسيرته وعائلته الروائى الخاص الذى عرف به . ولاشك أن نتيجة تلاحمه مع البيئة الاسكندرية القريبة من الجمرك والتى استلهم منها أعماله الروائية المتميزة قد جعل هذه الأعمال تتميز بأنها أخذت من الميناء وشخصه وأعماله وهمومه كثير من المواقف السردية المضيق التى شكلت هذا العالم الثرى من الأبداع الروائى عند سعيد بكر ، ولعله فى روايته الأخيرة " متواليات باب ستة " يجسد لنا من خلال هذا



المكان صورة لأسرة سكندرية عادية تعيش الواقع الذاتى لشخصها والعمام للمدينة بتاريخها الاجتماعى والسياسى من خلال شكل فنى يتأرجح ما بين القصة والسرد الروائى الحديث .

ومن أعماله الروائية

١. اليدم والأحراش . ٢. نسات . ٣. وكالة الليمون . ٤. الفيافى . ٥. السكة الجديدة . ٦. متواليات باب ستة .

وقد فاز سعيد بكر بجائزة الدولة التشجيعية فى الرواية عن رواياته " الفيافى " . كما فاز بجائزة أندلسية فى القصة عن مجموعته القصصية " شهقة " ، ولا شك أن طموحات سعيد بكر هى إبداعاته القصصية والروائية تفوق ما قدمه وهو ما نشعر به ونحسه فى كل جديد يتقدم به سعيد بكر الى الساحة الأدبية فى الأسكندرية أوفى مصر ثانية .

الكلمة

عبد المنعم الأنصاري

لك السلام.. فإني لست أنكرها
حتى ولو أصبحت حبلاً لمشتقتي
يا كلمة مرة حامت على شفتي
مميّنتي أنت في قومي ومحبيتي
ما خالج النفس أن فاضت بها وجل
ولست أنكرها قدام محكمتي
فقد ترد إلى روعي براءتها
وقد تميد لمن الريح أجنتني
في البدء كانت.. وكان الكون مملكتي
ولم تزل - بعد - سرّاً في مخيلتي
ومثلما يكتوى بالنار.. حاملها
حملتها واكتوت من حرها رلتي
وحين امضى بها من ذا سيتبعني
منكم لأبحث عن أرضي وعن لغتي؟

نبت حروفي.. وأبدت مجزها لغتي
ماذا اسميك؟ تلك الآن مشكلتي
هأنت عاري.. الذي أحيا لأحملة
مفاخرأ.. ونياشيني.. وأوسمتي
وأنت لي في ظلام المنتهى قبس
وأنت شاهد حق فوق مقبرتي
الله علمني الأسماء.. وامتلات
بنار حكمتها المذراء محرقتي
لكنه الموت.. أنى رحت يرصدني
فكيف اتقى بأصباغي واقنعتي
يا ويلتي ما لإزميلي ومطرقتي
تحطماً وأذاع الخوف ملحمتي؟
أوقع أقدامهم يذنو.. وضجتهم
ترج أصداؤها جدران صومعتي؟

الرحلة المرجاة

فؤاد طمان

كان مرأى الطيور على البحر
 يبعث في الحنين
 إلى الرحلة المرجاة...
 إننى أقنع الآن
 بالسير عبر الشطوط القريبة
 والموت تحت مصابيحها المطفأة...
 استعيد قليلاً من الشعر...
 بعضاً من الصبر...
 أمنية صابئة...
 استعيد وجوه الأحياء...
 والراية المستباحة...
 والطلعة المنبلة...
 استعين بكأس السلو على السهد...
 خمرة تتسلل مبطلة.. مبطلة...
 وإذا أقبل الصبح،
 أقنع بالجلسة الهادئة...
 فوق رمل الشواطئ...
 أرسم محبوبتى
 وهى تسبح آمنة فى الزيد...
 وأعد مرافعتى...
 واضعاً فوق وجهى قناعى...
 منتظراً للأبد...

الإسكندرية

فاروق شوشة

الحوار الذي مع البحر لم يهدأ	- مثلما الآن -
ولا جاوزت خطاك بعيداً	ومستغرقاً
حد اكتمال البداية!	إلى ركبك الملكي
شره في مراحل الجمر	وفي قصرك المعسجدى
ينداح على شطك	على عرشك الثبجي
فالماء والنار..	ويعطيك من نفسه
صفحتان	لا يضمن،
وأية!	ولا يشتكى
أفق بادخ،	إنه بأسط ذراعيه حوليك
پرنتقه بوح حجي	ومازلت..
وهاجس لوداع	هل تبوحين؟
وعاشق يصطفى فيك	تصدين؟
زمانا	أم لعلك في أسر هواه
وموعدا	ترخين حبل الغواية!
ونهاية!	حاجز الرمل خلف ظهرك يمتد
الحكايات ملء صدرك	وفي وجهك وجهان:
والبحر هو البحر	أوسط؟
يوافيك جاثياً	وحالم بالبداية!

رأسك الآن غارق..

وعلى شوبك

أخلط رحلة في امتداد العمر

تتساب في خيوط الحكاية

ما الذي تزمعين؟

قفز إلى المجهول..

أم غفوة إلى الأمس تترد

وماضي يروم بمث الرواية

بين حلمين تستديرين للشمس

وتعطين..

وفي مقلتيك دمة «إيزيس»

وفي خطوتيك «غواء» روماً،

ويسمعيك هاتف من أذان الفجر..

هل أنت في طريق الهداية؟

وحدك الآن في القرار

فكوني أنت

لا تحفل بكلام الناس

إن الهدير حولك يشتد

الوجوه التي صحت تشرب الآن

هذي الشقوق قد هذفت ساكنيها

هل تولى مشدوهة

في هجاج الأرض

تفلى قيمانها -

وتصلي؟

هل تولى..؟

ينتحى البحر..

يختفى..

وطيور البحر تبكى..

وعلى الشاطئ الحزين المدمى

دمعة من «كافايس» المتوحد

إنه ذائب، كما تتهاوى

شمعة،

أشعلت ظنون لياليه

وأشامه،

وعقاب من الهواجس ينقض عليه

ينوشه في انفعال،

يسوقه للنهاية؟

وهو في كهفه يرد جيوش الخوف عنه

ويحتمي من صباحه

بمسجئ البرابرة

إنهم - إن اتوا مدينته المستباحة -

بعض حل من الحلول؟

أم تراه «داريل»

يخوض في الوحل،

ويرتاد قبوه في شعاب الليل

كي يطفى السعار الذي ينشب فيه

أظفاره الوحشية؟

والرفاق الذين جاسوا

وجاءوه خفافاً

يودون لو تطول المسافات

انتهازاً للحظة العبثية؟

يطلق الأفق حول عينيه

فالبهر غريق

والقبو موسيقى دخان

صخابة همجية

إنه عاشق يضل

وتقويه الأباطيل،

فلا يبصر إلا أشباحه الوهمية

لورنا منصتاً إلى وجهك الشرقى
يوماً

فاضت حناياه بالنور،

والوعود السخية!

كيف لم يبصروا منارك يختال

ويرقأ يضىء؟

إسكندرية!

جاء سمائك الخريفي

فاهتزت لأسرابه الشطوط القصية

وتنادت حتى الضعاب العصية

تلك ريح الشمال،

تنهل في صدرك

مبتلة الشيا ب..

ندية

قُبليها..

وعانقني في ثناياها هوى كامناً

وزحاماً من الأمانى

فنوناً من التصاوير

أيقونة من النجوم الحفية

أنت لن تغلقى نواذك البيض

ولن ترتضى حياة الدنية

التتار الذين يسبونك اليوم

ويبنون فوق صدرك أبراجاً

ويزهون بالقلع العلية.

إنهم يفتاؤون عينيك والبحر،

يصيدون النسيم الطليق

والحرية..

إنهم قادمون من زمن الجذب

حريقاً مدمراً

وجراداً ممرئاً

وامتداداً للهجمة البربرية

ما الذي ينتوون أبعد من ذبحك؟

ماذا يفيد سلخ الضحية؟

وحدك الآن في القرار

فكوني أنت

كوني نبض الحياة الفتية

وانهضني،

واقذفني إلى لجة البحر

غزاة تجاسروا..

نطحوا وجهك الجميل

أضاعوا سميتك المزدهى

وعاثوا فيك نهباً

وذلة

وسعاية

وحدك الآن في القرار

فكوني أنت

كى لا يغيب وجه القضية!

هل تضجين بالشكاية؟

وهل يردع جيش التتار وغز الشكاية؟

إنك الآن في الطريق إلى الحلم..

وهنى -

بداية للبداية.

أشياء مشطورة، أشياء محترقة

محمد حافظ رجب

صار سجين بيته : (محسن أبو الذهب) ..
 .. زاد احتمال انسحابه من عالم الناس - الذين يقهقهون كل حياتهم - تحت شدة
 الضربات ..
 .. (محمد على عيسى) - صانع الأحذية - وأولاده سكان الحجرة المجاورة .. يعمون كلما
 لمحوه أمامهم .. لا يهزون ذيولهم للترحيب به ..
 .. وضع الرجل السندان .. يضرب فوق الحذاء .. ضربات ثقيلة قاسية .. يئن الحذاء ..
 تتعالى صرخات المجروح من ثقل الضربات .. و(أبو الذهب) تخترقه الطعنات ولا من
 منقذ ..
 .. أخرج (محسن أبو الذهب) شرارات نار من عينيه .. اخترقت صبانع الأحذية .. كل ما
 قاله الرجل للحلوف إنه :
 - أغلق الباب علينا يا أحمد .. لئلا يفتحه .
 .. ابن (محسن أبو الذهب) أخذ ربع جنيه من جيبه .. ليشتري خبزا .. ابتلعه .. قال
 الابن لجده :
 - لا تخبري أبي أني بلمته ..
 .. عاد الابن إلى المخبز لبحث عن الربع جنيه - داخل النار الموقدة - لم يمر عليه ..
 .. جلس محملا بالعار .. توارى داخل فراشه كافرا .. مثواه النار .. اختفى ..
 .. ضجيج جاء مع (سماد) .. تترنح بنت الخالة .. رغم أن الدماء عادت تجري في
 العروق ..
 .. النمل يمشى في الذراع .. يقات من هتات اللحم : قطعوا الثدي .. لم تعد ترضى

الزوج بعد أن انشق الرحم.. وماتت بجواره لذاته..

..الأحد:

.. أولاد غجر (غريال) - أحفاد اللص الأكبر سلامة - فى شارع إخوان الصفا.. يثيرون الضجيج والخبل.. مغلقة ورشهم وحوانيتهم.. اليوم: يعملون صبياناً مهرة فيها.. بدلاً من نشل الجيوب وفتح الخزن.

.. فكر (محسن أبو الذهب) .. هل سيأتى يوم يعود فيه الشعاع إلى قلب الإنسان من جديد.. رغم مصرع كل أمل.. تحت عجلات الجمال العابرة..

.. الضربات موجعة .. فوق السندان.. فوق قصص الصدر.. تتحطم العظام.. فوق القلب.. تثير المواجه .. تحرق الروح.. تصير رماداً: تستخدمه نساء غريال فى تنظيف الأوانى والحلل.. تقهقه الدنيا.. ولا يقهقه (أبو الذهب) .. يمرون فى الحجرة المجاورة.. يأكلون.. يتبولون.. يتبرزون .. وتعمى الدنيا رائحة البراز الفالحة.. وينسلون: يأتون بالصبيان والبينات.. وعيون الأولاد مفتوحة.. الرجل يضاجع المرأة وسط اللحم النتن المبعثر فى دهاليز الغرفة.. ولا يكف الإسكافى عن ضربات الجنون .. ويحاول محسن جاهداً أن يتغلب على الشيء القاهر الذى يمتطى ظهورهم.

.. فى الديوان .. هو بطل .. لا ينهق كثيراً.. يحمل السباغ.. يغير الجصور .. يمشى بين الحقول .. تطرح الحقول سراكى ودوسيهات .. وأرقام صادر ووارد .. تتكوم فرق رأسه أكوام الجلة.. ولا يلن ولا يتوجع..

.. بهجت رئيسه المطيع: آلة لينة خاضعة لكل الأمرين: فقط يضمنون الزيت.. فتتحرك العجلات طيعة.. نشاهد مستمراً: قائد الساعة الميقائية وحاميتها.. زيادة على أعباء السكرتارية .. يهرول الشعب نحوه: يحيونه سيد الوقت والزمان والمكان..

.. الحكمة سيدة السلوك: هذا هو حكيم عصره..

.. فى المكتب صجانز ثلاثة.. طردوا من السجلات .. (الحاج عطية) الأحذب رئيسها .. قبضوا عليه: عين بعض العمال بأوراق مزورة.. أخرجوا عنه.. ماذا يفعل محسن والا غير محسن..

.. أحذب موجود فى كل شهر.. أحذب موجود فى كل طريق .. ستون ألف أحذب فى كل مدينة.. أحذب السجلات أحدهم..

.. (حسن) جذبوه من تحت رمال (الشواطئ).. جاء متأخراً.. العرق يخر فوق قامته.. أدخل (الجارية) المستشفى لعمل جراحة عاجلة.. (محصل رسوم الشماسى على

الشاطئ من أول الصباح حتى الغروب والمنتدب في الشتاء للسكرتارية.. والذي طعنه جدد هرس في صباح يوم لأنه طالبه برسم شمسيته - بمديته - فثقب ذراعاه).. (حسن) الذي لا يحصل على إجازة أبداً حتى في أيام الجمع.. تجرع أمس المسكر.. صار طينة.. ذهب إلى بيته.. طرق الباب.. دخل.. احتضن زوجته - المريضة - قال:
- يجب أن أضاعفك.. يجب أن يحدث هذا الآن.. قبل أن أفارق.. وإلا لا فائدة..
قالت:

- أنت ح تضرني يا حسن.

.. لم يأبه بكلامها.. فترك بها.. نزلت .. حملوها إلى المستشفى .. سأله الطبيب:
- أنت عملتها معها.. أنت قرد هرس.

.. جاء حسن حزينا.. اعترف لبهجت ومحسن أبو الذهب بما حدث.. طلب إجازة.. لعمل جراحة عاجلة لزوجته .. على الفور رأى (محسن أبو الذهب): السندان والمطرقة والحداء اللعين ونباح كلاب الحجرة المجاورة يدخلون عليه: السلام عليك يا (أبو الذهب) يا طبيب.. يا مسكين.. ألقى برأسه برهة .. ثم صرخ: يا بهجت يا ريس .. لا امل لى على الإطلاق .. الكلاب تجاوزت الحدود.. تعاصروا .. لا امل لنا على الإطلاق.. .. تطلع (محسن أبو الذهب) إلى (أحمد) خريج المعهد الدينى بالابتدائية: بلا عمامة يرقص.. يتحرك .. يدور .. يأتى بالعجائب .. صغير الحجم والقامة .. انتدبوه من الشواطئ.. إسكندرية ماريا وترابها زعفران.. أعجوبة الدنيا ماريا.. انتدبوه للعمل بحلقة السمك مع عسكري سواحل.. خاف على عمل بعد الظهر .. عاد إلى السكرتارية.. .. قال العجائز الثلاثة المطاريد: العسكري الأسود الذى معك سيعمل فيك: كيت وكيت..

.. استدار (محسن) إلى (صلاح) الساعى: لكن كيف سيكون وجه الحياة بعد ذلك: وجه غوريلا شرسة تأكل الأبناء المحيطين بها..

قال (صلاح) الساعى: أنا كنت بأكل عشرين دجاجة كل يوم وأنا في الجيش.. .. قال محسن له:

- يجب أن تطيع بهجت يا صلاح.. إنه رئيسنا .. حامل الساعة الميقائية وحاميها.. .. زحف يوم العمل على عجالات كسيحة مشوهة الوجه والروح والجسد.. في نهايته يمشون في موكب جنائزى .. يثرثرون.. يقولون ولا يقولون.. ويذهب كل واحد إلى مأواه.. بهجت إلى (الإسكندرانى) وأبو الذهب إلى (إخوان الصفا) .. والباقي إلى حيث

يقيمون..

يسيطر المرض على (محسن أبو الذهب) كلما فكر في مخلوقات الحجرة المجاورة؛
بمزقون ذاكرته؛ المطرقة والسندان؛ الضربات فوق الضربات.. فوق الحذاء؛ أى حذاء هذا
الذى تستمر الضربات فوقه طوال العمر.. ألن يكف هذا الحذاء عن الأثين.

.. استغرق فى فحص الوارد.. يجد فيه حياة متسعة؛ (الدكتور عبد الله... عنايات
همه.. يسرح لها شعرها.. يمشطه بمشط فلأيات.. يضفر الشعر بعد كيه.. اجلسى
بجوارى أنت سكرتيرتى؛ سرك هو سرى.. أذهبى إلى امرأة أجنبية تعلمك الفرنسية..
سأناك هناك.. أنت ممشوقتى وهى.. أنا حامل دكتوراه من باريس..)

.. ثم يجد وكيل النيابة أدلة ضده وحفظ التحقيق.. مؤقتا..

.. (بهجت) خلية نحل.. (محسن أبو الذهب) يقيد البوسته.. العجائز الثلاثة
يرقصون.. يضحك صلاح الساعى ويتسم أبو الذهب.

.. فى النهاية يمشون جنازة العمر المتأكل إلى متواهم الأخير.. والكلاب تعوى خلفهم
جائعة..

.. عاد (محسن) إلى غريال؛ الفقر خالق الحزن العجوز.. لم يعد معهم إلا ربع جنيه
كسيح.. لا يشتري خبزا ولا غموسا.. هو كل ما يمتلكونه فى هذه الحياة الراقمة..
قالت الجدة؛

- أنا ذاهبة إلى عزيزة بنت أختى لأقترض نصف جنيه..

.. الأقربون .. ينفمون فى اليوم الملعون..

.. (أبو الذهب) شعر أنه مات.. رغم أنه يفكر كثيرا ويتكلم قليلا.. هل من الممكن أن
يشيخوا جنازة نصف ميت إلى المقابر .. ليلحق بالأسماء هناك.. وعندما يحضر
الملائكة.. لكى يوقظوه.. يجدونه مستيقظا فى انتظارهم..

.. جاءت الجدة بنصف جنيه.. نهض لاستقبالها باحترام شديد؛ فحصة بعناية بالغة
وقبله .. يتأكد أنه عملة طيبة قادرة على شراء الملح والطعام والكساء له هو ومن معه.
.. ما نهاية نصف الحياة هذه..

.. طرق الباب طارق.. هل جاء من ينقذهم..

.. جودة ابن الخالة نجية .. جاء..

.. غادر (أبو الذهب) تابوته الغامض حيث يرتمش فيه وحده.. وجد الجدة (بسيمة)
تقيد الدجاجة من جناحيها وقدميها .. كى لا تأكل البيضه التى تضعها..

قال للمجدة:

- اطلقى سراحها يا أمى وأنا أضمن لك البيضة..

قالت الجدة بحدة:

- كن فى حالتك أنت.. لا تتدخل فيما لا يعنيتك .. البيضة لك على كل حال..

.. (أبو الذهب) اتسع صبره للقادم.. أعد له القعدة.. رش الرمل .. علق الرايات.. عزفت فرقة شعبية مارش الحفل.. يشعر القادم بالامتنان؛ خجول ذلك الجاويش (جودة) من رجال خضر السواحل..

.. قال (جودة):

- زوج أختى يبيع الحشيش .. هذا حق.

.. مرت سحابة زرقاء هائلة فوقهم.. نهض .. تجرع بعضا من سحابات الهيام الغائم.. انتشى.. عاقق (جودة) وزوج أخته وغجر غريال من اللصوص والانشالين أجمعين.. لذة ليست شرعية على أى حال..

.. قال (جودة):

- زوج أختى (عايدة) - جندى السواحل - احترمه كثيرا.. ينصت بأذنيه لمن يتحدث إليه..
يفهمه.

.. هو لا يتكلم كثيرا .. من اتباع الصمت .. يلوذ بأحضانه.. لا شائدة منهم .. ماذا سياخذون .. يظنون به الظنون .. من يرقص لهم.. هم له من المصنفين.

.. قال (جودة):

- أبى مريض.. يرجع ليل ونهار..

.. عم صادق .. وينك روما العظيم.. فياسكة التبيد المعتقد.. وليال هنية مع الخالة نجية وهونوغراف منيرة المهدية يصدح بجانبهما.

.. قال (جودة):

- أختى (عايدة) عملت عملية.. طلبت منى رمان.. نفسها فيه .. أختى الصفرى.. ضربت عايدة.. لأنها عايرتها بزواجها سالم بائع الحشيش.. بالأمس اشتريت بدلة وجرمة وجوربين.. أريد أن أشتري سيجارتين.. واحدة لك يا (أبو الذهب) والأخرى لى..

.. الشاى شراب المساكين .. لذة للشاربين..

.. يتجرع (أبو الذهب) كوب الشاى.. ومعه ابن الخالة (نجية).

.. لمح (أبو الذهب) إشارات بين الجدة (بسيمة) والجوايش (جودة) كى ترى له ..
البخت..

.. جلس يتابع سحبات الغيب المتراكم وهى تمطر مطرا غزيرا .. تعبر الطريق الخالى ..
ترش رأس ابن الخالة الطيب (جودة) ..
.. انصرف (جودة) نشيطا راضيا ..

.. كل ما تبقى له .. بعد انصراف الجوايش (جودة): الصداق والولد .. وطاعة لخاله
شيطانى: يا (أبو الذهب) .. سمع الكلمات الأجنبية لابنك فهو قد نسيها ..
.. قال (أبو الذهب): أمرك مطاع يا خاطرى ..

.. تلثم الصبى .. فأهأ .. تمتع .. غسله العرق .. دخل فى غيبوبة راکدة ..
.. شعر بكرهية شديدة لابنه: سقط أبو الذهب .. من أعلى الجبل إلى أعماق الوادى
السحيق .. ابنه خلفه .. سبهوى هو الآخر إلى القاع .. يضيع فى متاهات الوجود ..

.. لمح (أبو الذهب) عيونا شيطانية تأمره بالتنفيذ: قفز من مكانه .. تناول عصا .. القى
بحمل السنين فوق رأس الولد: أضرب يا (أبو الذهب) .. لا تتوقف .. ليت الموت يدركه
هو والجميع: مخبولون .. مخبولون .. يقولون إنهم عقلاء .. عالم فشلك .. اختل النظام
فيه .. لم يعد هناك من يحتفظ بتوازن .. فى الحجرة المجاورة يرتع الشيطان ويلعب ..
ولحم مرير ينز بالجوع والعطش والإسكافى يلعب بالمطرقة والسندان .. ترقص على
دقاته عفاريت الدنيا .. والحذاء لا يخلص من صنمه أبدا .. جردان الدنيا تمرح .. فى كل
ذيل قطعة نار .. النار ستمرح فى البيت ..

ملسونة الجدة والأب والولد .. ضرباته تهوى فوق الجميع : ثأرى سأخذه بيدي من
الدنيا كلها ..

تعالى الصراخ .. ملأ البيت والشارع .. يده تمتد إلى موقد الغاز المحطم .. سيحمله
ويسير به آلاف السنين .. يحاصر مخلوقات الحجرة المجاورة .. وكل حجرات الدنيا ..
اقترب من الباب المفتوح .. القى بالموقد المشتعل فى جوف الحجرة .. اللحم بالداخل
يثن .. الصرخات تتعالى .. أحكم إغلاق الباب عليهم .. تهافت الجميع على الخروج بلا
جدوى .. عروق الخشب المشتعل تطقطق .. الدخان ينتشر .. الأصوات تخفت ..

.. ابتسم أبو الذهب فى راحة عميقة، تمتع: فليمت الحذاء الذى لم ينته من صنعه
أبدا .. ولتمت المطرقة والسندان .. وليمت كل شئ فى دنيا الخيل هذه ■

ابن بحر

سيد حجاب

بلدنا	.. متنفمة
بحيرة ومدنة	وانهم .. كلمة محبة.. فى الهدوم .
والأم عددنا	متقسمة
واحلام تزيد عن عددنا	ومهما أقول
انا ابن بحر..	ما ينتهى لى بحر قول
ابن بحر. ابن بحر	دا البحر جنبى.. لو امد إيديا أطول
ابن النسيم اللى رضع..	شموس كثير
من السما..	شموس أصيل
رضع حليب النجمة .. حنية وفجر	البحر يوماتى بتنعمش شمس فيه
وبعدھا جه واترمى	أقدر أجيب الشمس
فى حضن أبويا.. وأمى..	.. نعبانة..
وإخواتى الكتار	.. تملينى الكلام
خالنا نفهم بالوما	كلام بيتنفس سلام
خلى خيالنا يمد إيدته..	وعرايس البحر ف بلدنا..
بطول شماريخ السما	كتار .. كتار
وحتى .. لو حبيت أقول:	وف قلب كل عروسة منهم..
إن النجوم فى الميه عايمة..	.. بحر شعر مالوش قرار
.. مسهمة	دا عرايس البحر ف بلدنا..
وان خطوة ناس بلدنا الطيبين..	.. إخوات عرايس الشعر.

.. وإخوات القمر..

وإخواتى..

.. وإخوات ناسى وإخواتى الكتاب

أنا ابن بحر..

ابن بحر.. ابن بحر..

وزى ما يلف الحنش

كل البحور

ويدور مع أيام الشهور

ويدور مع شهور السنين.

وبعدھا يرجع على موجة حنين

زى الحنش ما يلف .. لفيت..

.. زى ما يرجع رجعت.

دقت الحياة جعت وشبعت

دوامه شدتنى..

.. مع الدوامه شبت

ونزفت دم الفرحة فوق طين الزمن

ورجعت فوق كتفى الكفن

علشان أموت

فى وسط ناسى الطيبين

أول ما دقيت باب بلدنا بلهفتى

لقيت أخويا.. مصفر الفيط

إسماعين

نايم فى جوف جلابيتى

أهو .. فزَمَ النوم.. اتفرغ

وأخنتنى فى أحضان الحنين

قلبنى اتمزع

ساعة ما شفته بدراعيته..

.. مفرودين زى الصليب

يا مصفر الفيط..

.. آه يا ولداه انصلبت

من قبل ما تعرف حياة الطفل

.. شبت

حولت عينى عنه..

.. حسيت بالدموع

فى حلق أبويا وامى..

.. وإخواتى الكتار

حسيت فى حلقى قطر نار

بصيت من الشباك هناك

بصيت لباقى الناس..

.. لقيتهم فى الطريق متشنقين

حوالين رقابيههم شباك

ويرضه ماشيين ميتين

حولت عينى للسما

يا ميت ندامة..

.. دى السما متلغمة

بنجوم كثير

عيون عيون

صفرا بتضحك للممى.

الإسكندرية

عبد المنعم رمضان

نوبة حراسة

كان كفافي يعشق الإسكندرية

كان يرف فوقها كورقة

ويختفى في رعدة الأزقة

وكان إن ناداه طائر البحر

جثا

واحتقرت جبته

فمال نحو امرأة يعرفها

تقول: ما الذي أهواك يا كفافي

يقول: ساعدان أبيضان

تقول: هل ملأت جسمك الطائش

هل يصير جرة

وهل أصير زنبقة

يقول: خطته في جريان الماء

وها هما

يحتسيان الخمر

يمالآن الجوف من أطعمة الحانة

يذكران الله

كلما اتتهما العزلة

أجلستهما على الكرسي

واشتكت إليهما الطريق نحو البحر

واشتكت إليهم الزوارق

التي لا تشبه الدخان

وهاهما

يفاهلان البحر

يفويانه أن يحضن الصحراء

يبركان فوقه

يغتسلان فيه

كنجفة

وزنبقة

وحيثما يكون الناس في الحانة

هائمين

يقال عنهما: يمامتان

وحيثما يثاءب الساقى

ويعلن انتهاءه

ولا يريد الناس غير خيمة

وحارسين

يقال عنهما: جروان عاشقان

الرجل الذى يدعونه كفاى

والمرأة التى يدعونها الإسكندرية

خائفاً

يحلم فى تطوافه بامرأة

تنميه على الفراش

تأخذه وديعة

فكان أن هاجها

قالت له : من انت؟

.....

.....

قالت له: أنا الإسكندرية

فهل تحب أن تكون قطعة منى

وتصبح الإسكندر

بكى

فأسندته فوق جذعها

بكى

فضاغمته

حتى إذا تهيأت للنوم

باركته باسمها .

واحتفظت بجسمها

واغتسلت فى الليل

كان ماء البحر صافياً

يختال فى أروقة الظلام

والإسكندر الأكبر لا يكف عن

تحليقه

لكن يرى الإسكندرية

لو أنها لم تغتسل فى الليل

لكنها تخشى على مياه البحر أن تنام

تخشى عليه أن تسرقه

أحصنة الظلام

الحكاية

حين اغتسلت فى مياهها

لم أذكر الإسكندر

القوى مثلما تقول كتب التاريخ

والجميل مثلما تخمن النساء

كان وحده الذى يأمر

وحده الذى يبوح

وحده الذى يطارج البحر

إذا اختلى به

لكننى حين اغتسلت فى مياهها

ذكرت أنها هى التى تخففت

من ثوبها الرملى

أعطت جسمها للبحر

صار رغبة

تدفع فوق أرجل الشيطان

تنتوى العكوف عندها

حتى إذا تهيأت للنوم

كان هذا الرجل القوى، مثلما تقول

كتب التاريخ،

والجميل، مثلما تخمن النساء،

تخشى إذا ما كلم الصحراء

أن يبع صوته

فياجنود

ابنوا فتارة لى أرى فى كل وقت

قائمة الإسكندرية

وكان ذاعماً

وبالخلاخيل التى لا تشبه البردى

فلم تجبهمو

فحاول الرومان أن يشاغلو

الإسكندرية

جاءوا ببنايين عارفين

انشأوا فى البر قرب البحر

مسرحاً

يؤمه الممثلون والمهرجون

واستضافوها

لكى تكون الليلة الأولى غواية لها

لكنها انتشت

قبل نهاية الحفل

وياغتتهمو

وانشدت مظلمة الفلاح

فأدرك الرومان أنها الجميلة التى

اكتفت بنفسها

شكاوى الفلاح الفصيح

حاول الرومان أن يشاغلو

الإسكندرية

جاءوا لها بالكاتب القديمة

جاءوا لها بالمعلماء والحسابين

والمنجمين

قالت لهم: لى ما يهمنى

فحاول الرومان أن يشاغلو

الإسكندرية

جاءوا لها بالخزف المصقول

والتماثيل التى من البرونز

والتى من الحجر

قالت لهم: لى ما يهمنى

فحاول الرومان أن يشاغلو

الإسكندرية

جاءوا لها بالخف

والجلباب لم تكن له رائحة الكتان

والجورب

والسوتيان

كان شفافاً

الجحيم

- ١ -

كان قايتباى طفلاً

كان مملوكاً

وكان فاتناً

وكان ذا عينين خضراوين

كانت النساء يشتهينه

يرقبه فى ردهوة القصر

فيتجهن نحوه ويبتسمن

يرقبه في آخر الممشى ويتسمن
يرقبه إذا طواه النوم
أو إذا تعلق الحلم بممصيه
وكان أن تورمت إلبته
وخصيته
والذي يتبعهما من ورق الذكورة
فقالته الجدة: يا بني
أخفيه قد يصير ملكاً
وعاشقاً
يشاء أن يرى ولا يرى
وغسله
وامنيه ثوبه القطنى

- ٢ -

كان قايتباى فى الشرفة
حين لامست صدغيه
ريشة الشباب
هاورق المانجو
وأورقت أرغفة الإفطار
أورق الجلوس فوق العرش
صار واحداً
ينسل نحو غرف الحريم
ينحنى وراء ساتر
فيشهد الأباط والنحور والأثناء
يكتفى بأن يرى تماسك الفخذين
حول وردة
وكان قايتباى لا يشك مرة
بأنه سيقطف الورود كلها

وأنه سيقبل الملك
لكى يصير سيد البستان

- ٣ -

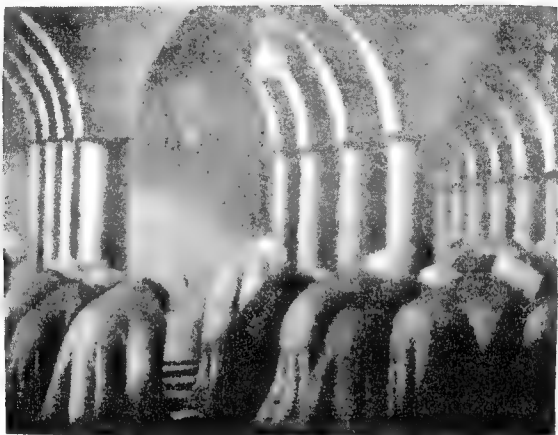
قال قايتباى فى العرس
لعلها التى تنادينى
هى الإسكندرية
وعندما صار إلى جوارها
أحس بالشهوة والقنوط
ملأ الكفين بالثمين
غير أنه لم يستطع أن يستبينها
فمال نحو الطرف الآخر منها
واكتفى بأن يشيد الجنود حجرة
تحفيه عن عيونها
وأن يبص
كيف تجدل الشعر ضفيرتين
كيف يرتخى الفخذان كل ليلة
فتصبح الوردة
طائراً
له أجنحة عديدة
ويصبح الطائر
غيمة لها جفون
فخاف قايتباى
أمر الجنود أن يشيدوا عمارة
تسمح للعاشق أن يرى
وللمعشوق أن يكون
لكنها الإسكندرية
بكت عليه حين مات

البرابرة

تسأل الغزاة:
هل مازالت السيوف مثل الملجأ

اليومى
ينظرون
صارت السيوف مثل السمع
تعرف الإسكندرية
أنها نجت
فترشد البدو
وترشد الفضوليين
والأمصار
والعسكر
والولايات البعيدة
أن رملها تعضه الشطوط
رملهم يتيه فى العراء
شعرها ينام فوق الموج
شعرهم ينام تحت قمر الصحراء
هكذا
يخشى الفضوليون أن تحوطهم بالماء
أن تسحرهم مثل التماثيل التى فى
البر
أن تهزمهم
فيسرعون نحو الخيل
يأمرون الجند
أن يغادروا إلى الأراضى البور
أن يستجدوا برملة الأطلال
ألا يقفوا
إلا إذا توحلت أهدابهم
بالرمل

البدو
والفضوليون
والأمصار
والعسكر
والولايات البعيدة
والفرانيق
وسائر البشر
كانوا لدى الإسكندرية
يشاهدون رملها الناعم
حينما ترفع رجليها عن البحر
ويلمسون شعرها
إذا تنفضت من البخار
يجلسونها على الأريكة
التي تشبه خصرها
ويأكلون مثلها:
السريدين والنازنج والأرز
وينعمون بالنبيذ مثلها
لكنه لا يشبه البحر كثيراً
يأخذونها إلى أرجوحة البوغاز
يفتضونها
لكنها تخجل
تسأل الغزاة:
هل مازالت الأفراس مثل النخل
ينظرون
صارت الأفراس مثل شجر
الصفصاف



غسلوا الأطراف والأرداف والحقوين
 أعلنوا اشتهاها
 لأنها حين اتاها البدو طالبيتها
 توجعت
 وأصبحت مدينة متسخة
 ومنذ ذاك اليوم
 إسكندرية
 تستحم

واهتدت ظنونهم
 إلى مواقع الخيام
 هنا يكون أول الفسطاط
 وربما يكون الجامع الكبير
 وأدرك الإسكندرانيون
 أنهم نجوا
 فعانقوا الإسكندرية
 حموها

محطة الرمل

فاطمة ناعوت

إلى كريستينا
التي نسيت أن أقبّلها

سيموث الشيطان غداً
قبل أن يتصفّح الجريدة على البحر
- كمادته كلّ صبح -
بمجرد أن يرشف من فنجان القهوة،
ويغسلو العالم مضجراً من دونه،
إذ

لن أجد مبرراً
لأزعم أنني أكثر طيبة
من أصدقائي الأحرار!
لكن

سأهمّن لصاحبي:
بوسيلك الآن أن ترفع إصبعك،
لتمسّ الورم المختبئ في صدغي،
دون خوف،
فقد مات!

كنْ يكذبن علينا
بأنه ينام تحت أظافرنا المتسخة،
أمهاتنا.

ثم إن كريستينا هي الأخرى ماتت
أول أمس
دون أن يشعر بها أحد
ودون أن تشيعها امرأة.

ماتت قبل أن توقد شجرة الميلاد
أمام إطار الأبتوس الذي يحمل قصيدة
كتبها السكندري في عينيها
قبل نصف قرن،
نعم، نعم!
فالنساء يمتن أيضاً
حتى ولو كنَّ حبيبات كفافيس،
بشير ضجيج
ولا عصافير تصلك الزجاج،
ولا حريم،
علماً بأن النساء
يصبحن أجمل في ملابس الحداد.

علينا وحسب
أن نجلس صامتَيْن في مقهى Elite
(الذي في شارع صفية زغلول)
لنحسب طول الجسم وعرضه
من أجل تابوت يليق بالرجل

فنحن أرقى من الصيادين الأجلاف
الذين لا يعبأون بجثامين الأسماك
حين يلتقي بها في القفّة
دون تقدير لجلال الموت.

سندبّر جنازاً محترماً
يليق برهيق البشرية المزمّن،
السيد
الذي مهدّ لنا مكاناً فوق الأرض،
سيأتي أبي
الذي أغواء الفقيد
بالجلوس تحت شرفة أمي لعامين،
وأمي
التي قبلت يد الطبيب
كي تضع حرفاً على لسان عمر،
وعمر
الذي بنى سفينة نوح ثم أغرقها،
وفاوسته
والجبلاوي،
والإسكافي
الذي نشر المسامير في هارعتنا،
وهارعتنا،
الذي سكنته عجائز اليونان
حول مستشفى السرايات
أما أنا
هاكون المرأة التي تستقبل العزاء
بوصفي
فعلته الكبرى.

حركات الفن السكندري الحديث بين الخصوصية والعالمية

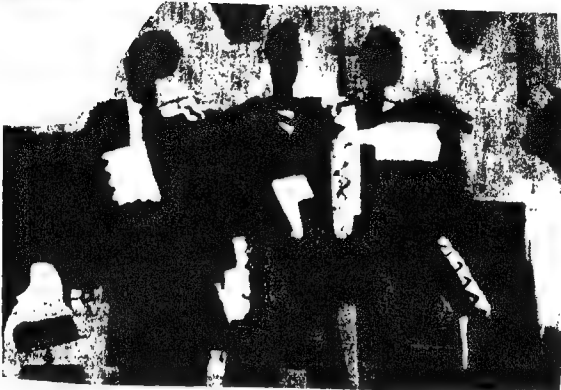
عز الدين نجيب

في كتابه الشهير «مستقبل الثقافة في مصر» الذي صدر عام ١٩٣٨ يقول الدكتور طه حسين عميد الأدب العربي: «إن نظرة يسيرة في أيسر الكتب التي تدرس التاريخ السياسي والثقافي في العصر تبين أن مدينة الإسكندرية لم تكن مدينة شرقية بالمعنى الذي يفهم الآن من هذه الكلمة وإنما كانت مدينة يونانية بأدق معاني هذه الكلمة وأصدقها وأجلاها. ومن الإطالة في غير نفع ولا غناء أن نتحدث عن فلسفة الإسكندرية التي نشأت عن هذا الاتصال الشديد المتين بين العقل المصري والعقل اليوناني والتي كان لها أبعد الأثر وأقواه فيما أتيت للإنسانية من حضارة. ولا شك أن المناخ السياسي الذي كتب فيه طه حسين كتابه كان له تأثيره القوي في هذه النبذة اليقينية المتطرفة، وهو يؤكد على إهتمام الإسكندرية إلى الحضارة الغربية وحدها، بل إنه تجاوز الإسكندرية فاعتبر مصر كلها أمة غربية وليست شرقية، ذلك أن موقفه كان رد فعل عكسيا لموقف سلفي ورجعي كان سائدا في مصر آنذاك، يخاصم الحضارة الغربية ويبرئ مصر منها، مناديا بالانغلاق على تراثنا الشرقي والإسلامي وحده، تلك الفترة (أعني أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين) التي شهدت حالة من الجمود الثقافي والتزمت الفكرى والترهل الوطنى على جميع الأصعدة، وبعد انتهاء قوة الدفع الثورية ١٩١٩ وتوقف المد النهضوى الشامل للأمة ولاهتزاز ثقفتها بنفسها وقدرتها على

التفاعل الحضارى مع العالم وعجزها عن مسايرة ركب التقدم العالمى دون حساسية أو شعور بعقدة النقص وخاصة أن الأوضاع ازدادت تدهوراً بياس القوى الوطنية فى مصر من جلاء الاحتلال البريطانى ويتوقيع الحكومة على معاهدة ١٩٣٦، الجائرة، على الاستقلال فكان كتاب طه حسين دعوة جذرية للتحرر من هذه العقدة حتى تلحق الأمة بركب التقدم انطلاقاً من أن ثقافتنا جزء من ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط فلسنا تابعين لأوروبا التى سبق أن أخذت عنا الكثير مؤكداً فى الوقت ذاته على أننا نريد الاستقلال العلمى والفنى، هذا الذى يمكننا من أن نهئى شباباً قادرين على حماية الوطن أرضه وثروته من جهة وعلى أشعار الأجنبى بأننا مثله وأنداده من جهة أخرى.

الكل فى واحد

غير أن حركة الفن فى الإسكندرية كانت قد تجاوزت بالفعل تلك العقدة بشكل صحى قبل كتاب طه حسين بربع قرن، من خلال إبداعات رجال المسرح والسينما والموسيقا والشعر والصحافة، ممثلين فى يعقوب صنوع ومحمد بيومى وسيد درويش وبيرم التونسى، ثم رواد الفن التشكيلى محمد ناجى وجورج صباغ ومحمود سعيد، ونلاحظ أن أغلبهم سبقوا .. كل فى مجاله رواد الفن والصحافة بمصر كلها ذلك أنهم انفتحوا مبكراً على الصحافة الأوروبية ونهلوا من منابعها ومنجزاتها الحديثة وهم فى الوقت ذاته يؤسسون تربة مصرية صميمة للفن والأدب مخصصة بتراث الماضى وسمات البيئة الشعبية، يجعلون منها منصات قذائف لانطلاق رياح الوطنية والاعتزاز بالجذور والوقوف بندية وثقة بالنفس أمام الأجنبى الذى طالما تتلمذوا على يديه بشكل مباشر (بالدراسة فى مراسم الفنانين الأجانب فى الإسكندرية) أو بشكل غير مباشر (بالسفر إلى أوروبا والاتصال بمناهل الفنون والثقافة فيها) .. وما أن هبت رياح ثورة ١٩ حتى كانوا فى الطليعة أمام الفنانين المصريين الذين كرسوا فنهم للثورة. ولن نتحدث عن بيرم وسيد درويش فى الشعر والموسيقى وبقية كوكبة المبدعين فى المسرح والسينما التسجيلية والصحافة، لكنى أشير إلى الفنان محمد ناجى الذى عاد من فرنسا حيث كان يتلمذ على رواد المدرسة الانطباعية الفرنسية كلود مونيه وسينياك وسوراه - إلى القاهرة ليؤسس مرسماً له بشارع درب اللبانة بحى القلعة، ويرسم لوحته الجدارية



الضخمة (موكب إيزيس) معبرا عن رؤية حضارية تجعل (الكل في واحد) من خلال استلهام أسطورة إيزيس ربة الخصوبة والعماء وجامعة أشتات الوطن في مسيرة نهضوية تضم قطاعات الشعب في اتجاهها إلى الأمام، واللوحة تتخذ مكانها حتى اليوم بقاعة مجلس الشورى بالقاهرة.

إن فاجي الذي قضى أربع سنوات في أكاديمية الفن بفلورنسا - من ١٤ - ١٩١٨ - وعاما آخر بين باريس وجيفرنى مع رواد المدرسة الانطباعية، لم يتبع في رسم لوحته تلك تعاليم فلورنسا أو مثاليات عصر النهضة أو ارتعاشات الضوء واللون لدى الانطباعية، بل استحضر في أسلوبه قيم الفن المصري القديم بمقابر طيبة تلك التي طالما عاش في رحابها في الإجازات التي قضها بمصر خلال سنوات دراسته بالخارج، وطالما رسم من وحيها محاولا المزج بين أسلوبها وبين الأساليب الفنية الحديثة ذلك أنه كان يرسم وقد تلبسته روح الشعب بكل امتداده التاريخي وخصوصيته الحضارية، تماما كما تلبست هذه الروح، مختار، وهو ينحت تمثاله (نهضة مصر) في الوقت الذي كان يدرس على أيدي أقطاب النحت الفرنسي في باريس.

بين أصولية الوطن وعالمية العصر

وبعيداً عن التعبير المباشر عن أحداث وطنية، فإن خبرات فناني الإسكندرية الأول تتجاوز الآن والعرضى من الأحداث والاتجاهات الفنية على السواء، إذ تبحث عن جوهر كل متجدد ومتجدد في آن.. جوهر يتسق مع خصوصية المدينة وأصولية الوطن .. وعالمية العصر الحديث.

عن خصوصية الإسكندرية:

هي مركز الحضارة الهلينية في الماضي (الإغريقية الرومانية) ودرة المدن البحر أوسطية الجاذبة للباحثين عن البكارة والاعتدال في كل شيء، وحاملة لمركب ثقافي متميز في الحاضر يجمع أجناساً مختلفة، وثقافات شتى، وهؤلاء وأولئك يتمايشون في انشراح حضاري فريد، على أرضية أصولية محلية، بما يحتويه من بينات شعبية صهيمة تمت جذورها في مجتمعات الصيد والزراعة والتجارة، لها ثقافتها الدينية - التي تتواصل من خلالها في مسيرة ممتدة - كل الأديان السماوية بغير صراع عرقي أو مذهبي، وتخترن فيضاً روحانياً موصولاً بالحياة اليومية باتصاله بالسماء نفسها، ولها ثقافتها المعرفية التي ترتبط بالبحر والقدر، والعلم والأخلاق، وكذلك بالآخر الذي وراء البحر في الدول المطلة عليه، والآخر الذي يعيش ويتفاعل معها مع أبناء هذه الدول. هنا بوسعنا القول بأن للإسكندرية ثقافة أوسطية بقدر ما هي مدينة أوسطية: ثقافة معتدلة ديمقراطية تصدّية لا تعرف التزمّت أو التطرف، ترعى فنون القلب والحس وتفتح بيوت العلم ومنازل العقل وترعى بيوت المسرح والبالية والسينما والموسيقى والرسم والنحت بقدر ما وترعى بيوت الله وأضرحة الأولياء الصالحين وتمنحهم من القداسة والولاء ما يجلب عن الوصف لهذا فإن أهلها تروياً على الجدل والمناظرة والمجاهرة بالرأي، يعطون للإيمان القدرى استثناء من هذا كله، وتفويضاً مطلقاً لله رب العالمين فتقودهم الفطرة والسليقة السمحة بعقل جمعي لا يعرف التعصب وتهفو قلوبهم إلى الطرب والمتعة وملذات الدنيا بغير إفراط، كما تهفو إلى بيوت الله وموائد الأولياء ودور العلم والثقافة فيما يتاح من أوقات لهذه أو تلك.

وعن أصولية الوطن:



فقد تجذرت في الإسكندرية عقيدة الإلتواء المصري والعربي ولم يصرفها اتجاهها غرباً في أي وقت عن هذا الإلتواء، ولم تجعلها هموم العيش وصروف الحياة تنكص يوماً عن القيام بدورها في القضايا الوطنية، لكن بعيداً عن قعقة الشعار وعن العمل التنظيمي الثوري فوق الأرض أو تحتها، لعل ذلك يستدعي بحثاً متخصصاً. هذا فضلاً عن أن التركيب السكاني لأهل الإسكندرية لا يمثل عرقاً نقياً خالصاً يمتد مئات ولا نقول آلاف السنين - فالإسكندرية منطقة جذب تاريخية لأبناء مصر من مختلف الأقاليم عاشوا وتأقلموا معاً وانطبعوا بطبيعتها فصاروا بمخزونهم المتوارث تمثيلاً للوطن كله بقدر تمثيلهم لمدينتهم.

أما عن عالمية الإسكندرية

فتتجلى فيما كانت تضمه من خليط الجنسيات والثقافات من دول العالم وهم يشكلون نسيجاً متلاحماً متناهماً، وفيما كانت تجتذبه من شخصيات المبدعين في الشعر والرواية، وهي جدلية الحس والعقل في العلاقة مع الطبيعة والإنسان وقضايا الفكر، وجدلية العلاقة مع الآخرين فيما نلمسه من صراحة التعبير والنبذة الجهرية

فى مخاطبة العقل والبصر بوضوح الفكرة وصراحة اللون والضوء وقوة البناء على قاعدة هندسية وتصميم متماسك ونظام صارم وقدرة - فى الوقت ذاته - على التمرد عليها جميعا. وفى سياق هذه النظرة الإنسانية المحكومة بالعقل والنظام الهندسى وبالرغبة فى التمرد عليها أيضا بحثا عن التجديد والبتكار، نرى ناجى يتنقل بين مصر وقبرص واليونان وإيطاليا والحيشة والبرازيل ويوغوسلافيا معبرا عن الحياة والطبيعة فيها بالحميمية نفسها التى يعبر بها عن الحياة على شاطئ النيل أو قرية أبى حمص أو البر الغربى للأقصر.. إنها منظومة إنسانية شاملة، لكنها تنتمى فى النهاية إلى ذات فردية واحدة.

محمود سعيد .. الحياة .. الحب .. الموت

أما محمود سعيد فإن خصوصيته الفنية من خصوصية الإسكندرية ومن ورائها شخصية مصر بكل ثقافتها، وربما لم يكن معنيا مثل ناجى بإبراز معالم التراث الحضارى الفرعونى أو اليونانى أو تصوير الشخصيات الأوروبية أو التاريخية، ولكن قضيته كانت فى عمق البيئة المصرية. والإنسان فيها، فى علاقته بالحياة، و الحب.. الموت، أى بدراما الوجود.. وفى علاقته كذلك بالماوراء.. تلك المساحة الشاسعة من المجهول سواء فى الوجود أو داخل النفس البشرية.

إن سعيد بقدر ما يزداد عمقا فى صميم الذات المصرية فإنه يزداد قريبا من القيم والمعانى الإنسانية المطبقة فى أى زمان ومكان.. إن تلك الملامسة الحسية الحميمية للجسد العارى فى لوحاته العديدة ليست مناوئة لتوازن الشهوة فى الإنسان، بقدر ما هى استجابة لنداء الحياة بمعناها الأشمل من حدود الفزيرة، ولعل هذا أحد الروافد المهمة لفهم عالم سعيد بل ومدرسة الإسكندرية. ويوسمنا أن نكتشف العلاقة بين تضاريس وألوان هذا الجسد وبين تضاريس وألوان التربة الطميية الخصبة لوادى النيل، وربما نجد العلاقة نفسها بين عارياته وبين عاريات الأساطير والألحاح اليونانية وأساطير عرائس البحر والنداهات، ولعل أكثر هذه النداهات. حضورا هى فى لوحة «ذات الجداول الذهبية» إذ تواجهنا بفتنة طاغية وخطورة كالدوامة البحرية وحضور زئبقى مخاتل ملئ بالصبوات والنداء إلى مناطق مجهولة. ويتمهى هذا العالم الأنتوى الأسطورى مع مجموعته المعروفة باسم «بنات بحرى» من حاملة القل فى النافذة إلى الأسرقة إلى المدينة.. تلك البانوزاما الشعبية التى تضح برنين طاسات

العرقسوس والأساور الذهبية فى أذرع حسناوات الأنفوضى بملاءتهن التى تظهر من فتنتهن أكثر مما تخفى وينتشر من أعطافها أريجهن الأنثوى بعبق سحرى مراوغ تحيط به مظاهر وتفاصيل شعبية.

ويقابل هذا الوتر الأرضى النابض بالحياة والمجتمع والأسطورة عند سعيد، وتر علوى جياش بالعاطفة والروحانية، نتلمسه فى انحناءات ظهور المصلين المترامصة وعقود المسجد فوق صفوف الأعمدة المتوالية إلى ما لا نهاية وفى تطوحات أجساد وملابس الدراويش فى حلقات الذكر، وفوق ذلك السراقات المزدانة بالزخارف الأرييسكية الملونة لخيام خلف قارئى القرآن.. إن هذا التتابع الإيقاعى المنتظم جزء من صميم الوجدان المصرى حين يتصاعد فى مدارج الصوفية وقد التقطه سعيد وأجاد العزف عليه حتى حرره من الوصفية المحلية الضيقة وحلق به فى أفاق إنسانية رحبة، إذ يستطيع أن يتواصل مع منطقة الروح والوجدان الإنسانى فى أى مكان من العالم بلغة الشكل المجردة.

وبين هذين الوترين تتردد أنغام الوتر الثالث فى عالم سعيد وهو عالم البحر والصيادين العراة القانعين برزقهم من السلمة وعالم الفلاحين تحت الشوايف وفوق الحمير ووسط الحقول والترح فى معزوفة تمجد قيمة هذا العمل والكفاح الإنسانى. ويتصل بهذا العالم تلك اللوحات الفئائية الصداحة من الطبيعة المصرية فى الريف والصحراء والبحر، حيث تتماوج حزم الخطوط ومساحات الألوان فى إيقاعات راقصة حيناً ناعسة حيناً صاخبة حيناً.. وهى وإن كانت مناظر مأخوذة من أماكن معلومة، فإنها صور حية للوجود المطلق فى أى مكان من العالم، تباغتنا بأضوائها السحرية المجهولة المصدر والتى يبدو مصدرها الأساسى هو اللوحة ذاتها.

أما آخر الأوتار التى عزف عليها سعيد معزوفته الممتدة فهو فى الحقيقة أولها من الناحية الزمنية إذ كان الموت أول ما جس تعبيري فى شبابه المبكر إثر أزمة صحية دفعت به إلى حافة الموت. وهنا تمتلئ اللوحات بشواهد القبور وزايرها الملتفين بالسواد، وثمة وجهه الحقيقى الشاخص بنظرات عدمية أقرب إلى اقنعة مقابر الفيوم.. هنا تكتمل الملحمة أو الدراما الإنسانية بأوجها الثلاثة: الحياة.. الحب.. الموت..

إن محمود سعيد فنان مثالى (بالمعنى الفلسفى لهذه الكلمة)، العالم بالنسبة له قوى خفية مجهولة تمتلك مصائر البشر، والأوضاع فى الطبيعة جزء من نوااميس أزلية وأبدية، وكل ما يوسع الإنسان أن يفعله كى يستمر فى الحياة هو أن يبحث عن صيغة

للتوازن النفسى معها كما حققته الطبيعة. وهو فى هذا يعكس على أية حال الثقافة التقليدية التى كونت جزءا مهما من الوجدان المصرى على امتداد الأجيال، لكنه من ناحية أخرى يقترب بتلك المثالية من أدراك ميتافيزيقى للوجود، تتشارك فيه شعوب العالم (متخلفة كانت أو متقدمة) فليست السريالية إلا محاولة عصرية للإجابة على تلك الأسئلة المستحيلة عن مناطق مجهولة فى الوجود، ومن قبلها بآلاف السنين ظهرت اجتهادات الإنسان عبر الحضارات القديمة للإجابة على تلك الأسئلة التى لاتزال قائمة حتى اليوم.. ومن هنا تبقى الأسئلة التى لاتزال قائمة حتى اليوم.. ومن هنا تبقى لأسئلة البديهة الأولى حول الحياة.. والموت.. وما بعد الموت.

الجيل الثانى.. كيف السبيل؟

يبد أن هذه الأسئلة الميتافيزيقية لدى سعيد، وما يقابلها من أسئلة لدى ناجى حول دور الفنان القومى وعلاقته بقضايا الأمة، لم تكن مطروحة على الجيل الثانى من فناني الإسكندرية، وفى مقدمته الإخوان المصوران سيف وأدهم واللى والنحات محمود موسى. بل إن الأسئلة التى واجهتهم لم تكن تبدأ بـ «ماذا؟» وإنما تبدأ بـ «كيف؟» أى أن القضية الجوهرية أمامهم كانت البحث عن صيغ وأساليب فنية جديدة تواكب مستحدثات الفن فى أوروبا، وتزويجها للواقع.. وقد اختاروا من «موضوعات» الجيل الأول - فى البداية - من مشاهد الحياة الشعبية ما يلبى ويتوافق مع الأساليب الجديدة، بدءا بالإنطباعية ثم التعبيرية، ثم التكميلية والسريالية والتجريدية التعبيرية وأخيرا التجريدية المطلقة.

ولأن ناجى وسعيد لم يتجاهلا تماما كل هذه الاتجاهات الفنية، بل نستطيع أن نجد أصداء متفرقة لها فى بدايات وأواسط كل منهما، فترة التجريب التقنى بحثا عن أسلوب خاص قبل أن يستقر على أرض صلبة، فقد تركا خلفهما الباب مفتوحا للتجريب أمام الجيل التالى، بل شجعاه على ارتياده والتعمق فيه.. وساعد على ذلك موجات التفاعل ورياح التلاقح بين الأساليب الحديثة القادمة إلى الإسكندرية مع الفنانين الأوروبيين وبين شباب الفنانين الإسكندريين..

هكذا تعلمت عفت ناجى من أخيها محمد (وليس على يديه) القيم الأساسية لفن التصوير، وراحت تتأمله عن بعد وهو مستغرق فى عمله مسحورة بما يرسم، لكنه



مضى يشجعهما على الاستقلال بشخصيتها وعلى أن تخوض تجربة الدراسة للفن في إيطاليا، وسرعان ما امتلكت أدواتها الأكاديمية بجدارة منقطعة النظير، ثم انتقلت من الانطباعية إلى الوحشية بالسيطرة التقنية العالية نفسها لتعود إلى مصر وقد امتلأت بشحنة عارمة من الحماس لإعادة اكتشاف فنون الشعب وصياغتها من جديد، وتندفع في هذا الطريق إلى أبعد مدى وصلت إليه اتجاهات الحداثة المائية في الشكل التجريدي والتكعيب في الوقت الذي نجد لوحاتها غاية في المحلية . وفي التغلغل داخل المعتقدات والطقوس السحرية، وبهذه البنائية المستحدثة تعبر عن قرى النوبة الغارقة وعن بناء السد العالي، مضجرة شحنة الدراما في الأولى والزهو الوطنى في الثانية من خلال سطوح ذات مستويات متباينة البروز والعمق إلى درجة التكعيب المجسم واللون بألوان فسفورية مبهرة.

وهكذا تتلمذ النحات محمود موسى على يد الفنان الألماني هاينز ميتشل بمرسمه بأتيليه بالإسكندرية بعد أن تلقى التشجيع الأول من كل من محمود سعيد ومختار، كما تعاون مع فنانين أجانب من أمثال اليونانى كانولاتس. وقد يختلف الأمر بالنسبة لمحمود موسى عن صفت ناجى حيث دخل عالم الفن من باب الحرفة العملية أولاً ثم

الهواية بعد ذلك وليس العكس كما هو معتاد فى معظم الأحيان، وعاندته الظروف فى السفر للدراسة بإيطاليا من خلال المنحة التى أتاحتها له هدى شمراوى، مما جعل الخيار الوحيد أمامه هو الاعتماد على نفسه وتفجير مخزونه الفطرى من لغة الشكل متخذاً من النحت المصرى القديم رائداً له، فى تماسك الكتلة ورمزياتها وصلابتها الصخرية. مقتفياً فى ذلك أثر مختار، ولعل ضياع فرصة العمر منه للسفر إلى أوروبا جاء فى صالحه، كى يختص مساره المستقل فى الفن منذ بداياته بعيداً عن القواعد الأكاديمية. وقد أدرك أنه لن يستطيع الإضافة إلى ما حققه مختار فى العزف الملمحى على موضوعات قومية كبرى بأحجام صرحية شامخة، أو العزف الرومانسى بأسلوب أوركستراالى محتشد، فأثر العزف المنفرد على قطع جرانيتية صغيرة، يشكلها بحس يميل إلى التكعيب ويستضئ بقيم النحت الفرعونى حتى يلامس جوهر الشكل النقى ويبلغ مشارف التجريد. وهو لا يلقى اهتماماً كبيراً، للموضوع، فلا فرق بين أن يكون التمثال إنساناً أو حيواناً أو طائراً أو سمكة، المهم أن يمتلئ بروح البيئة المصرية والتراث الحضارى دون أن يكون محاكاة للواقع البصرى، بل أن يكون ابتكاراً لرؤية جديدة لهذا واقع.

• أما الأخوان سيف وأدهم وألفى فقد تتلمذوا فى مرسوم الفنان الإيطالى أتورنوبيكى متجاورين - مثل موسى - بوابة الدراسة الأكاديمية إلى جماليات الشكل الفنى . كانت ذاكرة سيف البصرية للشكل الجمالى فى الفنون الأوروبية الحديثة ذات قوة مضاطيسية هائلة، فاخترنت بسرعة مدهشة أكثر اتجاهات الفن فى النصف الأول من القرن العشرين، وراح يعيد صياغتها موائماً بينها وبين الحياة والبيئة المصرية مضيفاً عليها طابعا مشهديا كخلفيات المسرح، يجمع بين الحس الزخرفى والحس التجريدى للمساحات متفاضيا عن المنظور الهندسى والتجسيم الأسطوانى للأشكال، جاعلا من الألوان الناصعة البطل الأساسى فى اللوحة على خلفية من الإيقاعات الشعبية الراقصة. وقد جمع عشق الحياة البسيطة والتشكيلات المستوحاة من البيئة بينه وبين شقيقه أدهم ، كما جمع بينهما التعبير التلقائى الذى يشارف الحبس الطفولى أو الفلكلورى، وساعد فى إطلاق العنان لثولها عاملان مهمان:

الأول: هو معاشتهما للفرق الأجنبية الزائرة للإسكندرية من داخل الكواليس فى المسرح والرقص والموسيقى والفناء والفنون الفلكلورية والتقاطهما مشاهد منها فى مجالات خطية ولونية من المسرح مباشرة، مما دفعهما إلى الاختزال الشديد للحركة

والشكل وأعطاهما الحرية الكاملة فى الإضافة والحذف والتحوير. والعامل الثانى: هو معايشتهما لعالم قرى النوبة القديمة قبل إغراقها تحت بحيرة ناصر - أوائل الستينيات - عند بناء السد العالى فحكمت لوحاتهما ذلك الطابع المهرجاني - الصحمصاح بالضوء النهاري، والصداح بالألوان المشرقة، والأسطوري فى ذات الوقت بإدراكنا أن هذا العالم لم يعد له وجود فى الواقع لأنه أصبح غريقا فى الأعماق، شهيدا وفداء لحياة وادى النيل.

• وبالرغم مما يبدو فى الظاهر من عفوية التعبير وفطرية البناء الفنى لديهما، فإن سيف كان يضع لنفسه نظريته الخاصة فى هذا الفن المعاصر لها مفهوم أكثر عمقا من كلمة تكوين التى كانت مستعملة قبل ذلك. فالبناء هو الربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقية الألوان وصفاء المساحات، مضحيا فى سبيل ذلك بالتباعد الثالث للمنظور. وهذه العملية ليست جديدة علينا، إذ كانت عماد الفن الفرعونى والإسلامى، استفاد منها فنانون الغرب بينما استغرق الشرق فى سنة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن.

• إلى جانب هؤلاء الفنانين من رموز الجيل الثانى الذين لم يدرسوا بمعاهد نظامية ثمة آخرون من الجيل نفسه انطلقوا من بوابة الأكاديمية إلى رحابة عالم الفن وتركوا فيه بصماتهم المميزة خاصة كامل مصطفى ومرجريت نخلة، غير أن الأول جعل من المنهج الانطباعى نبراسا ونسقا فنيا لا يحيد عنه، قدم من خلاله عالم البحر والصيادين والطبيعة السكندرية بشاعرية لم تفسدها النزعة الوصفية. أما مرجريت فكانت وصفيتها خادعة بعلامح الواقع فيما تأخذنا إلى عالم من الحلم والفتازيا والسريالية، سواء كانت تفاصيله وسط الحدائق العامة أو الحمامات الشعبية أو الأسواق الريفية أو شوارع باريس.

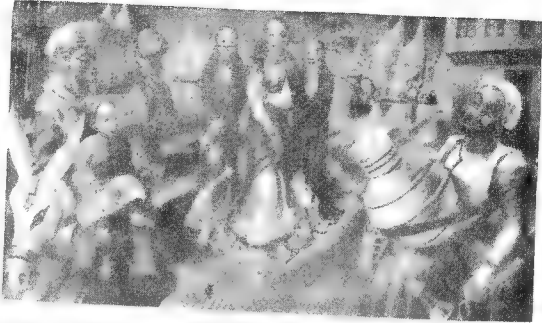
وهكذا جمعت أعمال الجيل الثانى لمدرسة الإسكندرية أغلب الخصائص المميزة لشخصية المدينة كما أشرنا إليها فى البداية، وتحررت نسبيا من سلطان الموضوع والفكرة والمضامين القومية والرمزية التى حلت محلها نزعة إلى البحث والتجريب فى الشكل الفنى مع اقتراب أكثر من اتجاهات الحداثة فى الفن الغربى واللغة العالمية المعاصرة للفن، مستفيدة فى ذلك من فنون التعبير الأخرى مثل الرقص والموسيقى والمسرح التى حملتها معها إلى الإسكندرية الفرق الأجنبية الزائرة لتحقيق فى النهاية مزيدا من وضوح الطابع الكوزموپوليتانى، للإسكندرية.

الجيل الثالث : التجريب .. بين السبيل والغاية:

هذه النزعة إلى البحث والتجريب وملاحقة الاتجاهات العالية في الفن أصبحت أكثر تجليا في أعمال الجيل الثالث، على الخلفية الثقافية والسياسية نفسها للجيلين السابقين، إنه الجيل الذي تحقق فنيا مع المد الوطني الذي أحدثته ثورة يوليو ١٩٥٢ ومع إنشاء بيتاالى الإسكندرية عام ١٩٥٧ ..

جيل حامد عويس وماهر رائف (المصورين اللذين حملا معهما إلى الإسكندرية بقايا تجربة جيل الجماعات الفنية في الأربعينيات بالقاهرة، الفن المعاصر والفن الحديث، بكل ما كانت تمثله هذه الجماعات من ثورة وحلم بالتغيير) ولحق بهم جيل مريم عبد العليم وفاطمة المرارجى وفؤاد تاج وأحمد عبد الوهاب وإسماعيل طه، كل فى تخصصه، بين الحفر والتصوير والنحت والتصميم. وجدير بالذكر أنهم جميعا قاموا بالتدريس فى الكلية الناشئة إلى جانب سيف وانلى ومحمود موسى مما عمل على تفريخ الجيل التالى لهم مباشرة فى زمن قياسى. وتخرجت الدفعة الأولى فى الكلية عام ١٩٦٢ معبأة بقدر هائل من المواهب والطموح والتمرد والتشتت بين الإلتزام بمنطلقات ثورة يوليو الاجتماعية والثقافية، بما تمثله من انعطاف نحو الجذور القومية والقواعد الجماهيرية والدول الاشتراكية وبين الإيمان بضرورة اللحاق بدول الغرب التى تمثل قواعد الاستعمار والراسمالية المعادية لقضيتنا الوطنية والتحررية.

وبينما يستمر حامد عويس فى إبداعه مؤكداً قناعته بالرسالة الاجتماعية للفنان وانحيازه للأفكار الثورية والمطبقات الكادحة المناضلة ضد الاستعمار والاستغلال، متأثراً بمنهج الواقعية الاشتراكية فى الفن، لكنه يعالجها بحس بنائى راسخ وتكوين هندسى محكم وأوان بحر أوسطية ناصعة، فإن ماهر رائف ينقلب ١٨٠ درجة عكس اتجاهه الثورى فى جماعة الفن المعاصر التى شارك فيها مع عبد الهادى الجزار وحامد ندا فى الأربعينيات متجها نحو الحروفية العربية من منظور دينى يؤمن بأن التشخيص فى التصوير حرام، وتواصل مريم عبد العليم بحثها التقنى فى الطباعة الجرافيكية، مزوجة بين عناصر الفنون العربية والشعبية وبين اتجاهات الفن الحديث خاصة التعبيرية التجريدية، مستفيدة من أشكال الحروف العربية وإيقاعاتها، وتطور المصورة فاطمة المرارجى رؤيتها الجمالية من الواقعية إلى التعبيرية الرمزية، ملتزمة بالتعبير عن الدراما الإنسانية فى صراع الإنسان من أجل التحرر، كما يطور المصور



فؤاد تاج رؤيته عن الطبيعة من الأكاديمية الواقعية المتأثرة بالتصوير المصري القديم إلى تعبيرية رمزية تستحدث إضافة الشكل المجسم على سطح اللوحة، ويواصل النحات أحمد عبد الوهاب مسيرته مستكشفا علاقات بنائية جديدة بين النحت المصري القديم والمدرسة التكميلية الأوروبية، مستخدما إيقاعات زخرفية شعبية ملونة تضفى على التماثيل حسا فلكلوريا وغامضا فى الوقت ذاته، أما إسماعيل طه فيجمع بين المصمم الزخرفى والمصور، من خلال غنائياته الشعبية المستقاة من موتيفات فلكلورية وأشكال فرعونية.

وبالرغم من هذا الزخم الإبداعي والحدائى بين أساتذة الكلية الناشئة فإن شباب الدفعة الأولى لم يقنع بما حملته تجارب هؤلاء الأساتذة من تحديث وشعر بالحاجة إلى مزيد من الحرية والانطلاق للبحث والتجريب والانفتاح على الفن الحديث فى الغرب، وهكذا تكونت جماعة التجريبيين، من الفنانين محمود عبد الله وسعيد العدوى ومصطفى عبد المعطى، ممثلثة حماسا لخلق صيغ جديدة للفن المصرى المعاصر، تخرج به من عنق الزجاجة القديمة، أعنى قناعات الفن المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين، وكانوا لا يزالون بعد فى السنة الثانية بالكلية ما يعنى أنهم

كانوا مهيلين بالفعل لهذا الدور بعوامل ذاتية أكثر من كونها متصلة بنظام التعليم بالكلية.

إن هذه الجماعة - على انغلاقها التنظيمي على فرسانها الثلاثة فحسب - باتت ذات أثر فعال في مسار حركة التجديد في الفن السكندري المعاصر، خاصة على أجيال الطلبة والفنانين الشباب بالإسكندرية، في اتجاه تعظيم قيم الشكل على حساب الالتفات إلى أي مضمون أو رسالة تعبيرية يحملها الفنان. وفي تبنيها لقيم الشكل لم تلتفت في المؤثرات الحضارية المصرية والتراثية بالاهتمام نفسه الذي أولته إلى المؤثرات الأوروبية الحديثة باستثناء الفنان الراحل سميد العدوي، الذي جعل من المنظومة الشمسية والتراثية ملهما له مع إبداعات رخوان ميرو ويول كلى وهنري مور وبيكاسو، وغيرهم. وفي ظني أن ذلك الاهتمام أحادي الاتجاه كان كفيلا بإيجاد شرح في فكر الجماعة ذات المنظور الثوري المؤمن بالالتزام بالشعب واستلهم تراثه وربما لو سمح فرسانها بتوسيع الدائرة لقبول أعضاء آخرين وإقامة حوار مع مختلف الاتجاهات لصارت أكثر قدرة على الاستمرار والتأثير الإيجابي، ولاشك أن كلا من الفنانين الثلاثة قد حق طريقه المستقل عن زميليه، خاصة في رحلتهم إلى السد العالي ١٩٦٤ وكفر الشيخ ١٩٦٨.

• لكن المتابع لاتجاهات الفن السكندري في الأجيال التالية (خاصة في التسعينيات) يلاحظ غلبة الشكلانية على إبداعاتهم وسيادة التأثيرات التقنية لمدارس الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب، والانصراف عن التعبير عن موضوعات ذات وزن حضاري يتناسب مع تاريخ مدرسة الإسكندرية وحضارة مصر، فضلا عن غياب الانشغال لديهم بتأسيس لغة جمالية ذات لهجة مصرية صميمة أيا كانت المؤثرات الأجنبية فيها.

سمات مشتركة بين الأجيال:

غير أن البنية الأساسية لحركة الفن السكندري المعاصر لاتزال عافية بقوة الدفع الذاتي وخصبة بميراث الأجيال السابقة، من خلال تجارب الجيل الرابع الذي تزامن مع جماعة التجريبيين، ومن أهم رموزه المصورون: عادل المصري، أحمد عزمي، محمد سالم، عبد المنعم مطاوع، عطية حسين، محمد شاكر، عبد السلام عيد، محمد القباني، فاروق وهبة، عصمت داوستاشي، ثروت البحر، رأفت صبري، نعيمة الشيشيتي، رباب نمر. والحضارون: فاروق شحاتة، مجدى قناوى، سميد حداية، مدحت نصر، والنحاتون:



القول أحمد، جابر حجازي، أحمد السطوحى، طارق زيادى .. وآخرون.
ولحق بهم جيل تال يواصل الرسالة بالحمية والإخلاص نفسها ومنهم محمد فتحى
أبو النجاء، إسماعيل عبد الله، أمل نصر.. إلخ..

وإذ تنوعت الاتجاهات والأساليب والرؤى الفنية فيما بينهم تظل تجمع بينهم سمات
أساسية من روح مدرسة الإسكندرية خاصة بالنسبة لفنانى جيل الستينيات
والسبعينيات:-

- منها المزج بين عناصر البيئة والتراث وبين الاتجاهات الغربية فى الفن.
- ومنها اتخاذ الإنسان والطبيعة مادة للفن، انطلاقاً من كونه أداة لفهم الوجود.
- ومنها التعبير عن الذات كرمز للإنسانية جمعاء.
- ومنها التنوع التقنى والحيوية الابتكارية عند الاستفادة بأنماط الفن العالى.
- ومنها الروح الفطرية والشعبية والتعبير التلقائى المتأثر بفنون الأطفال والفلكلور.
- ومنها النبرة الجهرية فى التعبير، بناء ولونا وضوءاً ومضموناً.
- ومنها الشغف بالتجريب بالخامات غير التقليدية مستفيدين من عناصر البيئة
الطبيعية نحو تحقيق بنوية حدائية للشكل الفنى.
- وأخيراً هناك جدلية العلاقة بالآخر من خلال جدلية الحس والمقل والنظام
الهندسى.

ولاتزال الإسكندرية عروساً ولادة، زادهها عقب التاريخ وخصوبة الإرث وجسارة النظر،
وغزارة المواهب ورصيد الحرية، وعمق الانتماء.

التلميح والاشارة والمسكوت عنه فى كسر الحزن لمنير عتيبة

أشرف دسوقى على

يتميز المبدع عن غيره بالتقاط أطراف الخيوط التى يتمكن من خلالها إبداع حياة جديدة بل حيوات تتسم بالحدة والظرفة هكذا تتسم المجموعة القصصية لعتيبة بالعديد من الموصفات التى قد تتقاطع أو تتوازى فى بعض الأحيان، إلا أنك لا تستطيع أن تنحى هذه القصص جانبا لتشتغل بعمل آخر سوى الانتهاء من قراءتها ثم تنتشى بتأمل جاد وبحث العلاقات بين الأشياء ثانية، إن كنت قد فعلت ذلك من قبل، وإن لم تكن، فأناك ستبدأ مرحلة من التأمل والمعايشة لم تكن قد عشتها من قبل. تحذوك الدهشة فى قصة كالمطار، هذه البداية التقريرية الحاسمة.. إنه هو .. هذا الإيجاد.. الاكتشاف .. الدهشة.. وجدتها .. ثم نفى النسيان رغم مرور السنوات الخمس على عدم الرؤية، ورغم عشرين عاما من المطاردة تلك المطاردة الثائرة..

التي قد لا تنتهى فقط بالتخلص من أحدهما وإنما من الاثنين معا على الأرجح .. فكلاهما مطارد ومطارد.. بل إن كليهما مطارد - بفتح آراء لا توقفت الحياة لديهما .. لا زوجة ولا ولد إنما الهروب والسفر واليأس تساؤلات تدور بذهنه، عندما واجه اللحظة الحاسمة، فيقرر التواطى مع الخصم/ الذات للإفلات ليتوحد القاتل/ القتل فى جبة واحدة!!

نتنقل إلى أبجد لغوص وهى القصة التى تعاني وتكابد مشكلات هذا الجيل جيل الذين كما كانوا يسموننا - وأنا كبرنا قليلا على هذه التسمية - فمن منا لم تسرق منه

ليلا - وكم واحد من بين الأفاقين قد سرق أحلامنا هذا الأفاق الصغير الذي تعلم فعل السرقة البسيط ليتاجر بحلم البسطاء ثم يطور هجومه بسرقة أجزاء الدراجة التي يستأجرها ثم يخون الأمانة ليستولوا على ليلي ذاتها التي لابد أن تكون إدانتها واجبة ربما قبل إدافته. الخط المستقيم الذي برع اللص في رسمه واستيعاب طوله كمهندس قدير، عليهم كيف يصل إلى أهدافه وأهدافه المحسدة سلفا كرنبة أجزاء دراجة - أجرة البريد - سرقة ليلي نفسها - اختلاس الحلم الجميل.

كان المنهج منهجا واحدا للتعلم، يبدأ من عم حسن زرع الكرنبة (بداية) .. لكن (النهاية) متعددة/ مفتوحة.

القاص أن يشير في هوامشه لذلك رغم معرفتي الجيدة بطفيان فكرة هذه الحكاية وسلبها لواجبنا كأمتولة بينية تراثية.

تعتبر قصة مظاهرات من زاوية ماء مكملة لقصة «المقدس» حيث تستدعي نشرة الأخبار بما تحتوي من صور مؤلمة بعضا من الحماس، وإن كان هذا الحماس في حد ذاته لا يبعث الموتى، لكن الإبنة خلود - بيرامتها الطفولية - بهتافها الضليل ضد شارون تحيي ما تبقى من جنوة النخوة فتنبت زهرة فوق القبر ليحيا ولو مؤقتا ليهتف معها وهذا أضعف الإيمان..

في حين صهرزاد المرتحلة أبدا تحكي الحكايا لشهريرار عليها تخنيه عن جريمته المنتظرة في حقها، لم تلحظه أن الديك قد جيف وأن شهريرار يغط في نوم عميق وأن حكاياها لا يسمعها أحد وأن خوفها لا مبرر له.. لكنها اعتادت الخوف في إسقاط وإع على الواقع المعاش، يؤصل القاص سرده، حيث استلهم تيمة فلكلورية ليومي إلى واقع لم يعد يحتمل أي إيماء

حتى أن ابن المقفع هوجئ بعد قرار الشجاعة المفاجئ لمواجهة السلطان وأنه سيتكلم مهما كلفه الأمر أن رأسه مقطوع بالفعل وهي أزمة يعانيتها الجميع.. فالجميع مقطوع الرأس ربما دون أن يدري .. لكنني أخشى من سوء فهم مضى، والذبيح، التي يتناص القاص فيها عكسيا مع الموروث الديني، حيث يتمرد الابن ليقول الأخ المفضل لدى الأب ويستولي على الميراث واستبعاد السياق الديني يفضل هنا حتى لا تختلط الأوراق وإذا السعى إلى المعادل الموضوعي المجتمعي السائد في مجتمع رأسمالي مادي قد يصهم في كثير من الفهم، كما يمكن التعامل بنفس المنطق مع قصة لزماننا، التي

تكمل المسكوت عنه في القصة السابقة فيوسف هنا مغاير ليوسف الترابي، فهو يوسف حويط ، علم مسبقاً بما سيحدث ، فدبر لهم المكيدة، وحول إخوته إلى جثث هامة، بل قتل الشاهد الوحيد الذئب بل تجاوز كل الخطوط الحمراء وفكر في الانتقام من الأب الذي سمح بالتواطؤ لكننا - رغم علمنا بالقصة المختبئة خلف هذا الحدث - لا نستطيع أن نتعاطف مع هذا اليوسف القاتل ، فنحن لم نتعاطف مع آيينا قابيل، لكن تعاطفنا الكلي مع هابيل - آيينا الذي لم ينجبنا..!

أما حلاج زماننا فمسك الختام حيث لم يبق في الجبة إلا .. الفراغ .. الرؤية تشاؤمية ، افترغ الحلاج من محتواه، بعد أن لم يكن في الجبة غير الله .. وبعد الحلول والاتحاد والقضاء على تناليات الله / الإنسان .. الملاك / الشيطان .. الروح / الجسد ليصبح الكل في واحد إلا أن جبة حلاج عتيبة صارت خاوية لا تتسع لشيء، سرد متمايز للقاص، جمل مكثفة، أفكار .

(١) نص (يملك كل شيء .. حتى الحلم)

(٢) مواطن صالح (يفقد أبسط الأشياء ربما ليس العيب في المناهج .. العيب في بعض الجينات ولكننا لسنا أبرياء تماماً .. فالمسروق مسئول تماماً ولو جزئياً عن تعرضه لثقل السرقة .. هذا ما لا شك فيه استطاع القاص أن يستخدم عدة رموز للسرد، فليلى هذا أرمز التراثي الدال على العشق والهوى والفقد، كان في موضعه .. العناوين المتعددة / المرحلية كانت ذات دلالات واقعية تؤكد الفكرة وتسهم في نمو الحديث حتى الوصول إلى الذروة.

وتطالعنا قصة المقدس، التي تبدأ بأحد المقالب الصبائية التي تتكرر كثيراً ليستفيد صاحبها منها في كل مجريات حياته حتى تنقلب الآن لتصبح تفكراً حقيقياً في المأساة الكبرى حيث يحيا الشعب الوحيد في العالم تحت نير الاحتلال بقرار رسمي .. عبد الملاك الذي أصبح في خريف العمر، بعد أن عاش حياة طويلة عريضة دون أن يابه لشيء، يفاجئ الجميع برغبة صادقة صادمة - لمن يعرفونه - بأنه ينتوي السفر إلى القدس لا ليقس بل ليقاوم وإن هذا أفضل قرار سياً خذه في حياته ورغم عدم تصديق ما يقوله عبد الملاك الذي عودنا على صنع المقالب إلا أنه هذه المرة يصدق فيما يقول .. لقد استطاع عتيبة أن يجعلك تصدق كل ما يقوم به عبد الملاك من مقالب حتى تضيق والبطل يشرب الشاي مع والد عبد الملاك الذي أدمى أنه مات منذ فترة في قدرة على



التشويق والإثارة من خلال توظيف المفردات اللغوية والجميل المكثفة في إحداث الحالة لا مجرد التعبير عنها! أما رصد الحالة الاجتماعية، وما يهيم في هذا المجتمع من توترات تحت دعاوى متعددة، يرصد القاص في «متطرف» الحالة في تركيز شديد، لكنه قال ما يريد ومعظم ما نريد أن نقول.. «حينما حضرت سيارة الشرطة، علمت أنني تجاوزت أقصى الحدود.. فالبطل عامل فني رفض في زمن المستثمر الخضوع والإذعان لصاحب العمل الأجنبي في تخفيض درجته من عامل فني إلى عامل عادي، ولم يكتف بذلك، فلقد حرض زملاءه على التصدي للقرارات الجديدة فلم يكن نصيبه سوى الغياب الذي ربما يطول.. في حين أن زميله «أشرف» قد فهم قواعد اللعبة وعلم أن مرتباً مبتوراً ودرجة أقل أفضل من لا شيء بل أسلم من غياب غير محدد المدة والدرجة..»

ثم ننتقل مع «منير» إلى «خدعة» لحظة الإشراق الصوفي المملوء بالوجد ما بين التحلية والتخلية، إلا أن الشيطان رغم كيده الضعيف يسعى دائماً لقتل لحظة الوصول، وينجح إلا أن هذه الأقصوصة هي تنافس مع مثيلتها في الأثر الإسلامي وربما تتماهى مع الأثر ذاته وكان على مضغوظة، قدرة على الإثارة والتشويق، استخدام الرمز دون غموض مقيته استلهم للتراث والفلكلور بشكل انتقائي ذال، قادر على نقل ما يستمتع به شخصياً إليك للتوحد معه، كما توحدت في العالم المجالبي من قبل في المجموعة السابقة «مرج الكحل، القدرة على تنويع عالم السرد من قصة لأخرى ومن مجموعة للثانية، روح التمرد أحياناً على التراث والموروث والسائد، لم تتعارض ذهنية الكتابة مع القدرة على الوصف والتخييل، حتى الإيجرامات مثلت حالة ذهنية مشوقة حتى ولو لم يتم تصنيفها كعمل قصصي بالضرورة هكذا تداهمك مجموعة «كسر الحزن، تداعب عقلك ومشاعرك، فتلمس فيها ذاك المنهمكة هستميد تيار وعيك ثانية أن كنت قد فقدته أو تخلقه إن لم تكن تملكه بعد...»



٩ شارع قرداحي

علاء خالد

كل عدة أعوام،
عندما تخفت في خزانها لمة الذكرى
تحزم حقائبها وتتكى على العصا المعدنية
وتأتى للإسكندرية،
للبيت الذى عاشت فيه مع والديها، ٩ شارع قرداحي.

ما زالت الفيلا قائمة حتى الآن
ربما لكى لا يخذلها شيء واحد هي الحياة
تمسح بمشيتها البطيئة
كل التفاصيل التى غابت عن عينيها
تجذب كل معادن الذكرى.

تقف أسفل البيت
تشاهد النافذة التى اطلت منها وهي طفلة
لترى خيوط المؤامرة تتجمع في الحديقة
كان الشارى الجديد يقيس أرض طفولتها بالأمتار.

بكت حينئذ
بكاء الابنة الوحيدة،
كانت أصغر من أن تغلق النافذة على دموعها
أو تهيم فوق الذكرى وتكبر معها كأخ حميم..

يعرفها أهل الشارع جميعاً
ويفسحون مكاناً لبكائها.
كنت الغريب عن ذكراها،
عن نافذة الدموع التي لم تغلق ابداً هي خيالها
منذ غادرت الإسكندرية إلى نافذة أخرى مرصعة بالثلج
هي
«سويسرا».

لم يكن بيننا ما يسمح بكل هذه الأسرار
سوى أنى أصبحت جارا لنافذة الطفولة.

كان علاجها الناجع، أن تعود
وتنظر إلى بيتها القديم.

تركنتى وصوت العصا المعدنية
يرسم حدود الذكرى.
صوت رتاج يخلق لباب كبير.



ALEXANDRIA, The Bourse



لإسكندرية حنين

طاهر البرنبالى

خطفت عينيا البريق الصافى والبرئ قلبى
 كلمت عنها دواخل النفس وحدثت نفسى حنان
 وقلت يمكن صدرها الوافى يحب أوصافى
 يسمح لى مرة أنام وأحلم بموج البحر يلاعبنى
 إسكندرية اللى ملاها الشوق للفرح لون شعري
 لقيتها بس النهاية.. ضيبتها بتغنى شعر جميل
 فصحنى وعاميه.. بتكتب الطلقة الرصاص فى الراس
 وأنا اللى قلبى يساع البحر وضطوط غرام الخلق كلتهم
 طيطلب على حسن الصبايا والحنين فوار..
 عمر العيون المفرمة ماف لحظة ملتهم..
 دولا صبايا فى البراح أوتار
 ولا حتى دمعى نزل غضبان على رمل الأمان فيها
 أنا اللى برد الدلتا طاح قيا.. عثمان أديها
 وأبدر فى كل الشوارع محبة روح وحية شروح
 وشعر طالع لسه طازه وملهلب.. ملان أمل وطموح
 ومن محطة مصر لحرم لطيفة الأنفوسى وم السيوف ليامى
 وم السيالة للمنشية لحد فكتوريا هارث ايامى
 اذا الكريم كرم ناسها بأحب أنفاسها.. أنا الحبيب المصامى
 لكل شبر حسيص من بحرى لما لشرق متشوق

أبدر مشاعري وشعري طائر فرح بعينها
وف ، الكرسنال، أروح للبحر فارد خلايا الروح أغذيها
يا سحرها الطاغى الذى شد القلب شدة نجاة
وسابنى أغنى للحياة والبحور والخور كما المناجاة:
بحب بحرئى فى شباكى
وبحب صيفك وشتاكى
شجر الخريف وياكى
ماعدش خايف ولا باكى
أما الربيع موال
سال التعبير سلسال
وأنا دبث فى هواكى
يا إسكندرية يا ليل وناس
بحرك هواكى شجن إحساس
أنا قلبى عاشق غير الناس
صباد ف بحر الهوى
قلبى الذى حب وغوى
وقعننى ف شباكى
يا صبية أجمل م الخيال
قلبى الذى حبك ومال
يملك لسان قوال
يفزل ويتفزل
يسكن وما يعزل
بيحن لسماكى
يا إسكندرية ماريا.. أمان
كل المخبي بان
وأنا عندي حبة جنان
يترايك الزعفران
واللى بناكى كمان

على اسمه سماكى
المطره بتتدع وتسدع دمع السما الصيفى
ف إسكندرية أحبه صحاب زملا على كفى
ومطرشات بحر اختيار للنهار الجى بشموسه
نفسى أوطى فوق رمال الشط وأبوسه
يقيد شرار إشتعال موال صفا وأحضان
إسكندرية الفتية هى اللى خلتنى أعيد الكره م جديد
لجديد

وأطبع على لسانى النشيد اكون تنهيد
وأمسك تلافيف الألم واكتب حروف توصيف
إسكندرية النغم أم العيون ستجانبى هدية صحابى
خلتنى تانى أعيش وأعشق ملامح وشها الناعم
والاقيها ضمة حنان موجودة فى كتابى
وشعرها الفاحم المنساب على كتفها
خلانى أعشق موتى لو مشنوق بأوصافها
وم الشطوط للشطوط يا قلبى لا تحزن
قصص الغرام مليانة بالأعاجيب ونخشها أحسن
نحس نبض القلب والأهواق ونضارة الملمس
نحس نار الدخول ليكارة الإحساس..
ولرجفة البدن المعنى المحتاج هدير أمواج
نحس همس الشوارع المجهولة للخطوط..
واللى فى فوق قنداس
نحس يود السواحل بينمتمش الوجدان ويزقلمط المهجة
والفاس تكون متراس .. صرخة خلاص للناس
قصص الغرام مليانة بالأعاجيب ونخشها أحسن
د أنا قلبى اتكوى بالجمال .. لإسكندرية حن
ومفيش مجال للشكوك فوق جناح الظن ■

صورة

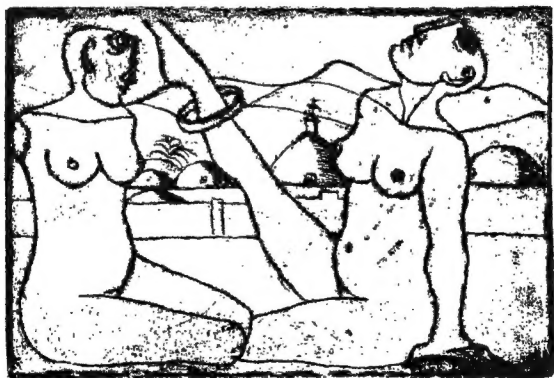
أحمد مرسى

أتى إليها مرتين منقباً
 فى كل عام
 بين أكوام الحجارة
 والتماشيل الخبيثة
 فى حقائب هارب
 أخفى جريمته سنين.

حاولت مراتٍ عديدةً
 أن أصور وجهها المحفور
 فى مرآة حمامى
 ولكنى فشلت
 كأنها كانت بناءً من ظنون

إسكندرية
 لا تزال بعيدة
 لا أستطيع الاقتراب هنيئة منها
 ولا حتى التفتيح تحت ظلالها الزرقاء
 أنى تستكين

طال الطريق
 وكلما اقترب المريد
 تلفعت بإزار قوقعة
 ولادت فى مناورة
 بمملكة البحار الميتة





إدوارد الخراط / شوقي بدريوسف / عويس معوض / أشرف دسوقي / مصطفى نصر

محمد حافظ رجب / فاروق شوشة / أدونيس / سيد حجاب / أحمد فؤاد نجم

إبراهيم داود / عبد المنعم رمضان / عبد العليم القباني / أمل دنقل / عبد المنعم الأنصاري

أحمد مرسى / جمال القضاص / فاطمة ناعوت / علاء خالد / فؤاد طمان / عبد العظيم ناجي

أحمد فضل شبلول / مهاب نصر / عز الدين نجيب / محمود قاسم / أبو الحسن سلام

ظاهر البرنبالي / عيد عبد الحليم / حلمي سالم